ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 3-я.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Сезонъ 1894—1895 гг.

(ПЯТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 3-я.

РЕДАКТОРЪ

А. Е. Молчановъ.

ИЗДАНІЕ

Дирекціи Императорскихъ театровъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, Моховая 40.

1896.

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

ПРЕЗИДЕНТСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
КОЛЛЕКЦИЯ РЕДКИХ КНИГ
Инв.№ 1269/3

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

Князь Александръ Александровичъ Шаховской. (Опытъ біографіи). Статья первая. Общій очеркъ жизни и дѣятельности. (Окончаніе). Главы X—XVI. Статья **А. А. Ярцева** 1

Портретъ князя А. А. Шаховского.

Н. А. Полевой, какъ драматургъ. (Къ 50-ти-лѣтію его смерти). Статья **В. Ѳ. Боцяновскаго**. 47

Портретъ Н. А. Полевого.

Любительскій театръ при Аннѣ Іоанновнѣ. (1730—1740 гг.). Статья **барона Н. В. Дризена** 88

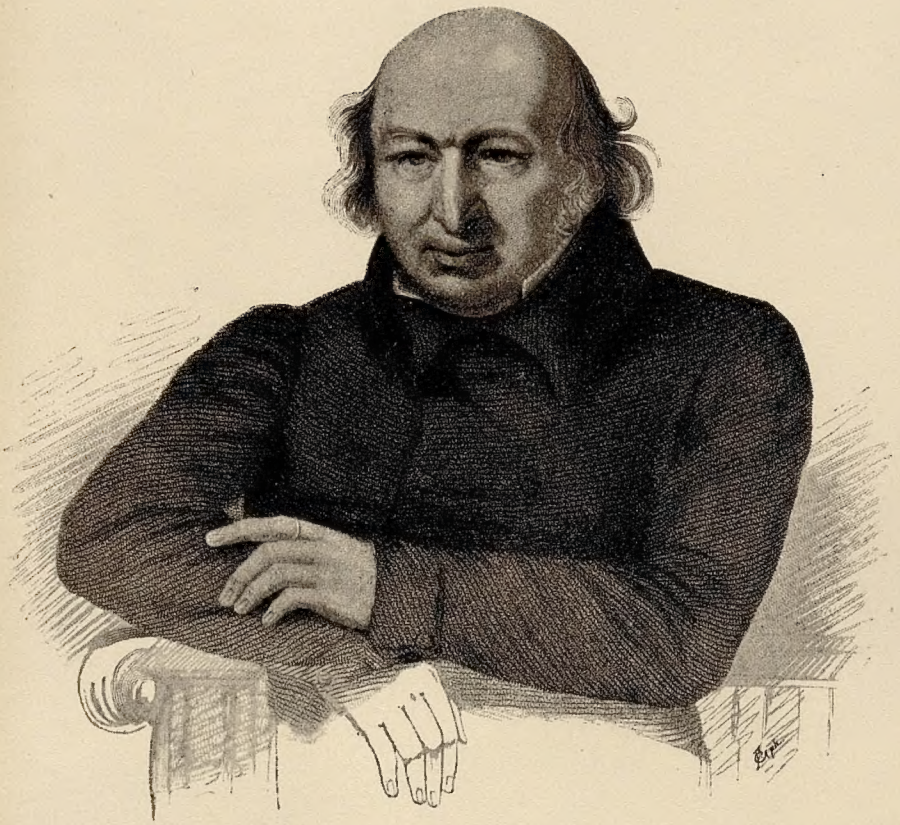
Рафаилъ Михайловичъ Зотовъ. (1796—1871 гг.). Статья **Н. К—и.** . . . 98

Портретъ Р. М. Зотова.

Сѣровъ—былъ ли онъ мейерберистомъ, вагнеріанцемъ или самостоятельнымъ творцомъ? Статья **М. М. Иванова**. 121

Портретъ А. Н. Сѣрова.

Объявленія.



Князь Александръ Александровичъ Шаховской.

Родился 24-го апрѣля 1777 года. † 22-го января 1846 года.

Факсимиле гравированнаго на стали портрета, приложеннаго къ сборнику «Сто русскихъ литераторовъ»
(Т. I. Спб. 1839 г.).

Автотипія Ангерера и Гёшля (въ Вѣнѣ).

Князь Александръ Александровичъ Шаховской.

(Опытъ біографіи).

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ.

Общій очеркъ жизни и дѣятельности.

(*Продолженіе*).

X.

Театральная дѣятельность Шаховского.—Шаховской учитель драматическаго искусства и режиссеръ. — Первая отставка. — Составленіе театральныхъ штатовъ. — Вторая отставка.

Изъ военной службы «къ статскимъ дѣламъ» Шаховской былъ уволенъ 9-го апрѣля 1802 года, и съ того времени началось его оффиціальное служеніе театру, которому душою онъ уже предался за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ. Слѣдовательно, исключая почти годъ, проведенный Шаховскимъ въ ополченіи, и прибавляя время его вторичной театральной службы, получимъ около двадцати лѣтъ оффиціальной дѣятельности Шаховского при Императорскихъ театрахъ (а неоффиціальная служба сценѣ длилась для него больше полсотни лѣтъ!),—періодъ, въ который могутъ выразиться такъ или иначе труды всякаго дѣятеля. Оставляя до другаго мѣста разсказъ о работѣ Шаховского, какъ театральнаго администратора, режиссера и учителя сценическаго искусства, мы здѣсь прослѣдимъ за этой стороной его дѣятельности въ самыхъ общихъ и необходимыхъ чертахъ.

Страстное увлеченіе театромъ, любовь и уваженіе къ искусству, которыми былъ проникнутъ Шаховской, сами по себѣ сильные двигатели и помощники для театральнаго дѣятеля; но у Шаховского эти свойства были соединены съ теоретическимъ изученіемъ законовъ и исторіи искусства и съ громаднымъ практическимъ опытомъ. Знаніе и пониманіе сценическаго искусства выражалось въ немъ исканіемъ новыхъ путей, созданіемъ новыхъ пріемовъ игры, новыхъ способовъ въ стремленіи найти истинную дорогу къ художественной правдѣ на сценѣ. Отжившая свой вѣкъ ходульность,—крайняя степень сценической условности,—встрѣтила въ Шаховскомъ лютаго врага, не щадившаго самого себя въ борьбѣ съ нею.

Школа при Петербургскихъ театрахъ, когда-то руководимая Дмитревскимъ, пренебрегала подготовкою драматическихъ актеровъ, и здѣсь-то пришлось Шаховскому много поработать. Плодомъ этихъ трудовъ и занятій съ посторонними учениками былъ цѣлый рядъ первоклассныхъ артистовъ: Сосницкій, Брянскій, Рамазановъ, Величкинъ, Валберхова, Асенкова (мать), Л. Дюрова, Воротниковъ и др. Семенова и Каратыгинъ,—двое изъ виднѣйшихъ представителей трагедіи на нашей сценѣ, — также начинали изучать свое искусство подъ руководствомъ Шаховского.

Отъ занятій съ учениками для Шаховского былъ близкій и прямой переходъ къ осуществленію мысли, занимавшей не одного изъ нашихъ театральныхъ руководителей и не разъ испытанной на дѣлѣ. Старое старится, а молодое ростетъ,—и жизнь, и талантъ человѣка не вѣчны, а въ примѣненіи къ закулисной практикѣ эти истины обозначаютъ, что старыя силы надо замѣнять постепенно молодыми, давая послѣднимъ самостоятельную работу. Отсюда и вытекаетъ образованіе, такъ называемыхъ, «молодыхъ труппъ», одну изъ которыхъ сформировалъ и князь Шаховской. Для этой труппы, игравшей на отдѣльномъ театрѣ, спектакли служили незамѣнимымъ сценическимъ опытомъ.

На обязанности Шаховского, какъ члена Конторы по репертуарной части, лежала и подготовка репертуара драматическаго театра: просмотръ и выборъ пьесъ. Это былъ трудъ тяжелый и неблагодарный, дававшій поводъ недоброжелателямъ Шаховского обвинять его въ пристрастіи и личныхъ видахъ.

Наконецъ, обязанности, такъ сказать, главнаго режиссера, которымъ Шаховской отдавался страстно и всецѣло, составляли и утомительный трудъ, и важную заслугу.

Во время директорства А. Л. Нарышкина, т. е., около десяти лѣтъ, Ша-

ховской, носившій званіе члена Конторы по репертуарной части, на самомъ дѣлѣ былъ главнымъ лицомъ въ управленіи Петербургскими театрами [102]). Это болѣе или менѣе самостоятельное положеніе его начало измѣняться послѣ возвращенія изъ ополченія. Еще въ началѣ 1812 года штатъ дирекціи Императорскихъ театровъ былъ усиленъ назначеніемъ князя Тюфякина на новую должность вице-директора. Вскорѣ послѣ того Нарышкинъ уѣхалъ надолго за границу, и князь Тюфякинъ остался полновластнымъ распорядителемъ по дирекціи театровъ, а когда прежній директоръ вышелъ въ отставку, онъ занялъ его мѣсто. Тюфякинъ былъ призванъ привести въ порядокъ хозяйственную часть управленія дирекціи, и на почвѣ экономіи между нимъ и Шаховскимъ, дорожившимъ прежде всего художественною стороною дѣла, возникали несогласія, кончившіяся выходомъ князя Шаховского въ отставку (12-го іюля 1818 года) [103]).

Не занимая оффиціальной должности, князь Шаховской продолжалъ по прежнему работать для театра, а съ 1821 года, когда директоромъ назначенъ былъ А. А. Майковъ, сталъ принимать болѣе близкое участіе въ театральныхъ дѣлахъ. Въ 1824 году онъ вступилъ членомъ въ особый комитетъ [104]), образованный для управленія театрами, а еще ранѣе того ему поручено было составить новый штатъ Императорскихъ театровъ. Это представило обширный трудъ, который былъ Высочайше утвержденъ 3-го мая 1825 года, подъ названіемъ «Постановленій и правилъ внутренняго управленія Императорскою Театральною Дирекціею», сохранявшихъ силу закона почти до нашихъ дней [105]).

Судьбами Петербургскаго театра руководилъ тогда графъ Милорадовичъ; при немъ значеніе Шаховского снова возрасло. Кончина Милорадовича,

---

[102]) Это даетъ до сихъ поръ поводъ называть Шаховского директоромъ театра,—должность, которую онъ никогда не занималъ. Напримѣръ, это званіе присваиваетъ ему *П. О. Морозовъ* (Сочиненія Пушкина. Изд. 1887. Т. VII, стр. 6, примѣчаніе).

[103]) *Р. Зотовъ* день отставки датируетъ 12-мъ іюня 1818 года (Біографія, стр. 19); *Гаршинъ* относитъ это событіе къ августу 1818 года (стр. 155). Документальныя данныя, сохранившіяся въ архивѣ дирекціи театровъ относительно выдачи Шаховскому назначеннаго ему пенсіона, несомнѣнно, свидѣтельствуютъ, что Шаховской былъ уволенъ 12-го іюля 1818 года (Дѣло № 2466).

[104]) «Сборникъ историческихъ матеріаловъ, извлеченныхъ изъ архива Собственной Е. И. В. Канцеляріи», вып. 6, 1893, стр. 204—205. Въ Высочайшемъ повелѣніи, объявленномъ военному генералъ-губернатору графу Милорадовичу чрезъ графа Аракчеева, сказано, что Шаховской назначенъ въ комитетъ «для объясненія въ немъ дѣлъ членамъ».

[105]) Полное собраніе законовъ Россійской имперіи. Т. XL (изд. 1830), стр. 218—263.

послѣ декабрьскихъ событій 1825 года, повлекла за собою перемѣну въ составѣ театральнаго комитета, и князь Шаховской Высочайшимъ указомъ, отъ 23-го января 1826 года, былъ уволенъ отъ службы [106]). Этимъ навсегда закончилось служебное поприще князя Шаховского.

XI.

Дальнѣйшая драматургическая дѣятельность.—Пьесы 1819—1840-хъ годовъ.—Статьи по исторіи театра.

Двадцать лѣтъ, прожитые Шаховскимъ на свѣтѣ внѣ служебныхъ занятій, были проведены имъ такъ же близко къ театру, какъ и прежде.

Писательская дѣятельность его, послѣ перваго выхода въ отставку, сдѣлалась и по количеству, и по качеству значительнѣе прежней. Снова потянулся длинный рядъ комедій, водевилей, пословицъ, волшебныхъ представленій,—переводныхъ, передѣланныхъ и оригинальныхъ,—прологовъ, оперъ, интермедій; къ нимъ съ 1820 года присоединяются и романтическія комедіи, драмы и драматическія поэмы. Все это вмѣстѣ составило больше шестидесяти пьесъ, изъ которыхъ здѣсь назовемъ лишь наиболѣе выдающіяся или имѣвшія продолжительный и крупный успѣхъ. Сюда относятся комедіи и комедіи-водевили: «Пустодомы» (1819), «Какаду» (1820), «Король и пастухъ» (1822), «Урокъ женатымъ» (1823), «Ты и вы», «Аристофанъ»,—комедія, надъ которой Шаховской долго работалъ и которую ставилъ выше всѣхъ остальныхъ своихъ пьесъ [107]),—«Притчи или Эзопъ у Ксанфа» (1825), «Ѳ. Г. Волковъ» (1827). Изъ водевилей и оперъ-водевилей назовемъ: «Два учителя» (1819), «Новая суматоха», «Актеръ на родинѣ» (1820), «Женщина-лунатикъ» (1821). Романтическія комедіи и драмы начались съ постановки комедіи «Иваной или Возвращеніе Ричарда Львинаго Сердца», передѣланной изъ романа Вальтеръ-Скотта (1820), затѣмъ слѣдовали: «Буря», по Шекспиру (1821), «Таинственный карло» (1822), «Судьба Ниджеля» (1824), «Керимъ-Гирей» (1825), «Юрій Милославскій» (1830). Изъ пьесъ историко-бытоваго колорита самыми выдающимися были «Соколъ князя Ярослава Тверскаго или Суженый на бѣломъ конѣ», историческая быль (1823), и драма «Двумужница» (1832); послѣдняя — самое лучшее произведеніе Шаховского въ 30-хъ годахъ, надолго удержавшееся въ репертуарѣ [108]).

[106]) «Дѣло С.-Петербургской Конторы Императорскихъ театровъ», № 204.

[107]) Шаховской посвятилъ «Аристофана» любимой своей ученицѣ—Л. О. Дюровой.

[108]) «Двумужницу» до сихъ поръ изрѣдка ставятъ на провинціальныхъ сценахъ. Въ послѣдніе годы драму эту, такъ же, какъ и «Сокола князя Ярослава», давали въ Московскомъ театрѣ «Скоморохъ».

Авторское творчество Шаховского въ 30-хъ годахъ стало постепенно изсякать, пьесы его появлялись рѣже, а изъ произведеній 40-хъ годовъ можно назвать лишь либретто къ оперѣ Верстовскаго «Чурова долина или Сонъ на яву», не отличавшееся достоинствами [109]).

Большинство драматическихъ произведеній Шаховского написаны прозою, и его юношескій даръ стихотворства проявился лишь въ нѣкоторыхъ изъ комедій.

Стихотворенія Шаховского, появившіяся въ журналахъ, ничего не прибавили къ его писательской славѣ, такъ же, какъ и нѣкоторые отрывки изъ не-драматическихъ сочиненій въ прозѣ [110]). Гораздо больше обѣщали статьи по исторіи театра и драматической литературы, которыя началъ писать Шаховской при появленіи въ свѣтъ спеціально театральнаго журнала. Имъ начаты были статьи: «Обзоръ драматической словесности» и «Лѣтопись русскаго театра» [111]). Шаховской хотѣлъ и на этотъ разъ потрудиться для любимаго дѣла, надѣясь, что «его долговременная опытность и словоохотливая старость послужатъ къ чему-нибудь путному для его соотчичей». Можно съ увѣренностью сказать, что драматургу-театралу, всю жизнь проведшему въ непосредственной близости къ театру и заставшему въ живыхъ представителей

[109]) Вотъ нѣсколько цифровыхъ данныхъ о постановкѣ на Петербургской сценѣ пьесъ Шаховского послѣ выхода его въ отставку, составленныхъ нами по «Хроникѣ Спб. театровъ» Вольфа (ч. 1—3). Въ сезонѣ 1826—1827 гг. было дано 25 пьесъ Шаховского, 1827—1828 гг.—19, 1828—1829 гг.—20, 1829—1830 гг.—21, 1830—1831 гг.—15, 1831—1832 гг.—15, 1832—1833 гг.—12, 1833—1834 гг.—20, 1834—1835 гг.—13, 1835—1836 гг.—7, 1836—1837 гг.—9, 1837—1838 гг.—12, 1838—1839 гг.—5, 1839—1840 гг.—4, 1840—1841 гг.—8, 1841—1842 гг.—7, 1842—1843 гг.—5, 1843—1844 гг.—2, 1844—1845 гг.—2, 1845—1846 гг.—3, 1846—1847 гг.—5, 1847—1848 гг.—2, 1848—1849 гг.—2, 1849—1850 гг.—5, 1850—1851 гг.—8, 1851—1852 гг.—3, 1852—1853 гг.—5, 1853—1854 гг.—4, 1854—1855 гг.—3. За это время (1826—1855) было поставлено изъ произведеній Шаховского: 8 оригинальныхъ и 3 переводныхъ драмы, 11 оригинальныхъ и 4 переводныхъ комедіи, 13 оригинальныхъ и 10 переводныхъ водевилей и 3 оперы, а всего—52 пьесы; нѣкоторыя изъ нихъ шли до 10-ти разъ въ сезонъ. Съ 1855—1881 гг. поставлено было на Петербургской сценѣ 12 пьесъ Шаховского.

[110]) Наиболѣе крупное изъ прозаическихъ сочиненій Шаховского—повѣсть «Маруся, малороссійская Сафо» («Сто русскихъ литераторовъ». Изд. А. Смирдина. Спб. 1839. Т. 1, стр. 769—830). Послѣ смерти Шаховского напечатанъ былъ отрывокъ изъ его романа «Жизнь Александра Пронскаго», глава «Ломоносовъ и Сумароковъ» («Москвитянинъ», 1846, № 4, стр. 60—73).

[111]) Три главы первой статьи напечатаны въ «Репертуарѣ и Пантеонѣ», 1842, кн. I—III; вторая въ «Репертуарѣ русскаго театра», 1840, кн. 6 и 11. Шаховской предполагалъ составить и лѣтопись Московскаго театра.

первыхъ дней русской сцены, было бы о чемъ побесѣдовать съ читателями. Все видѣнное и слышанное Шаховскимъ на его театральномъ вѣку дало бы, безъ сомнѣнія, богатый матеріалъ для исторіи театра. Но, кромѣ названныхъ статей, представляющихъ лишь начало большаго труда, и отрывка изъ воспоминаній [112]), Шаховскому не пришлось ничего написать, хотя онъ надѣялся «начатое продолжать безостановочно». Близились годы дряхлой старости, слабѣла память, туманною завѣсой задергивалось прошлое. Мысль и чувство жили на землѣ, все еще питая въ ветеранѣ русской драматургіи интересъ къ театру, но это были лишь пережитки былого, запечатлѣнные навсегда въ умѣ и воображеніи и отрывками проходящіе въ памяти. Для Шаховского наступилъ возрастъ, когда человѣкъ,—живя даже и полною земною жизнью,—тончайшими фибрами своего сердца, въ скрытыхъ тайникахъ души, въ глубинѣ сознанія ощущаетъ тотъ трепетъ, ту просвѣтленность духовныхъ очей, то спокойствіе передъ невѣдомой вѣчностью, которыя говорятъ ему, что близокъ конецъ.

XII.

Характеристика князя Шаховского, какъ человѣка. — Наружность и рѣчь. — Отношеніе къ окружающимъ.—Свойства характера и натуры.

Отсутствіе крупныхъ и цѣльныхъ матеріаловъ для біографіи князя Шаховского служитъ причиною тому, что и портретъ его, внѣшній и внутренній его обликъ, требуетъ той же мозаичной работы, какую приходится примѣнять къ описанію жизни и дѣятельности драматурга-театрала. И не вина біографа, собравшаго, по возможности, въ одинъ общій рисунокъ разбросанныя черты, если въ портретѣ не хватитъ тѣхъ штриховъ и точекъ, которыми художникъ придаетъ жизнь полотну, а писатель создаетъ въ воображеніи читателя живое лицо [113]).

Воспоминанія, характеризующія князя Шаховского, какъ человѣка, относятся главнымъ образомъ къ разряду анекдотическихъ. Правда, что иногда анекдотъ ярче и понятнѣе опредѣляетъ человѣка, чѣмъ цѣлыя страницы голословныхъ характеристикъ. Но надо замѣтить, что анекдотическія

[112]) «Репертуаръ и Пантеонъ», 1842, кн. 5, стр. 16—25. Въ этомъ отрывкѣ Шаховской описываетъ свое пребываніе въ Парижѣ. Ему же принадлежала статья о театрѣ древнихъ грековъ, напечатанная въ «Пантеонѣ», 1840, кн. 5, стр. 65—83.

[113]) Чтобы не отвлекать вниманія читателей пестротой примѣчаній объ источникахъ нижеслѣдующей характеристики, указанія эти отнесены къ концу главы.

воспоминанія о Шаховскомъ относятся большею частью къ его театральной дѣятельности, рисуя его, какъ страстнаго театрала, режиссера и учителя драматическаго искусства. А о его личной жизни внѣ театра, о свойствахъ его натуры и характера вообще—свѣдѣнія скудны. Однако, и нѣкоторыя лишь черты этого рода настолько рельефны и типичны, что образъ Шаховского легко поддается представленію въ воображеніи и остается въ памяти, хотя, по мнѣнію С. Т. Аксакова, «никакое точное описаніе не можетъ дать настоящаго понятія о личности Шаховского».

Это былъ человѣкъ высокаго роста, съ тучнымъ станомъ, выдѣлявшимъ огромный животъ. Толстая и короткая шея отдѣляла отъ неуклюжей, неловкой фигуры оригинальную голову. На рябоватомъ широкомъ лицѣ выступалъ далеко впередъ большой носъ съ горбомъ, орлинаго и даже вообще птичьяго склада, готовый, казалось, клюнуть подбородокъ, опиравшійся, такъ же, какъ и мясистыя щеки, на обмотанную кругомъ шеи косынку. Небольшіе каріе глаза, полные жизни, блеска и проницательности, смотрѣли изъ подъ узкихъ, нависшихъ бровей. «Угрюмый», по выраженію Пушкина, лобъ имѣлъ продолженіемъ большой, почти оголенный черепъ, обрамленный внизу прядями жидкихъ и длинныхъ волосъ, слегка вившихся по концамъ (лысѣть Шаховской началъ еще въ молодыхъ годахъ). Въ тридцать лѣтъ Шаховской казался шестидесятилѣтнимъ,—и такъ и застыла его физіономія до старости. На умномъ и выразительномъ лицѣ оттѣнялись юморъ и иронія приподнятыми вѣками и оконечностями губъ, на которыхъ часто гостила пріятная улыбка. Внутреннія ощущенія отчетливо отражались на лицѣ Шаховского, «болтливомъ»,—по собственному его признанію,—«не меньше языка и пера» [114]). Съ такой топорной работы фигурой Шаховской не былъ, однако, тяжелымъ и неповоротливымъ. Нервность и подвижность, свойственныя ему, проявлялись особенно тогда, когда онъ оживлялся или бѣгалъ и суетился

---

[114]) Извѣстные портреты Шаховского передаютъ черты его физіономіи довольно близко къ описанію современниковъ. *Д. А. Ровинскій* въ своемъ «Словарѣ русскихъ гравированныхъ портретовъ» (Спб. 1888. Т. III, ст. 2133) указываетъ портреты князя Шаховского въ «Русской Талiи» Булгарина (1825) и въ изданіяхъ Смирдина: «Сто русскихъ литераторовъ» (1839) и «Новоселье» (въ послѣднемъ—на виньеткѣ, изображающей современныхъ литераторовъ, пирующихъ на новосельѣ). Существуютъ и другіе портреты Шаховского. Одинъ изъ наиболѣе сходныхъ, судя по описанію, портретовъ Шаховского, полученный авторомъ настоящей статьи отъ родственниковъ покойнаго драматурга, представляетъ его въ старости. Этотъ портретъ будетъ воспроизведенъ въ «Ежегодникѣ» при слѣдующей статьѣ о Шаховскомъ.

на театральныхъ репетиціяхъ, — тогда онъ казался какимъ-то неуловимымъ существомъ.

Такимъ же несоотвѣтствіемъ съ этимъ неладно скроеннымъ тѣломъ отличался и голосъ Шаховского. Вмѣсто трубныхъ звуковъ, какъ можно было бы ожидать, слышались изъ его устъ звуки тонкіе и писклявые. Произношеніе его было чрезвычайно своеобразное по своей неясности, такъ что современники затруднялись изобразить на бумагѣ или передать его звуками. Онъ пришепетывалъ, шепелявилъ и не выговаривалъ нѣкоторыхъ буквъ. Иногда онъ не выговаривалъ буквы *р*, иногда *с* или *ш*; а въ иныхъ случаяхъ эти буквы произносилъ хорошо, а коверкалъ другія. Разгорячась, онъ переходилъ отъ скороговорки къ какому-то бормотанью, глоталъ уже цѣлыя слова, и трудно становилось понимать его рѣчь.

Въ этомъ смѣшномъ на видъ, каррикатурномъ даже на иной взглядъ, существѣ[115]) жилъ зрѣлый, укрѣпленный знаніями и опытомъ умъ, билось доброе сердце, вложенъ былъ громадный запасъ нервности, — все это ушедшее на служеніе одной цѣли—театру. Съ перваго взгляда Шаховской казался холоднымъ, даже отталкивающимъ; но это впечатлѣніе смѣнялось симпатіей къ нему при болѣе близкомъ знакомствѣ. Простота обращенія прежде всего привлекала къ нему, радушіе—привязывало.

— А! очень радъ познакомиться съ вами, — говорилъ онъ одному изъ пришедшихъ къ нему впервые посѣтителей, дружески протягивая руку,— садитесь и не будьте у меня гостемъ на финти-фантахъ, я этакихъ людей терпѣть не могу.

Разговоръ его всегда былъ живъ, веселъ и остроуменъ. Поговорить онъ любилъ и, такъ сказать, впивался въ своего собесѣдника, и это свойство переходило иногда въ болтливость, заставлявшую иныхъ избѣгать встрѣчъ съ словоохотливымъ княземъ. Въ спокойномъ состояніи духа бесѣда Шаховского была полна добродушія, юмора и веселости. Пріятельское общество онъ забавлялъ иногда шутками, а то пускался импровизировать смѣшную галиматью, на что былъ большой мастеръ.

Другой тонъ имѣлъ его разговоръ, когда онъ бывалъ чѣмъ-нибудь раздраженъ. Вспыльчивый и нервный Шаховской не помнилъ тогда самого себя, не помнилъ, что онъ говоритъ. Привести въ отчаяніе, раздражить до бѣшенства, до комичнаго самозабвенія могла Шаховского сущая бездѣлица.

[115]) *Батюшковъ* не разъ называетъ Шаховского въ своихъ письмахъ «классическою каррикатурой» (Сочиненія. Изд. 1887. Стр. 500, 539).

Тогда разговоръ князя переходилъ въ визгливый крикъ, онъ ерошилъ свои волосы, билъ себя въ грудь, шлепалъ ладонью по лысинѣ, строилъ смѣшныя гримасы, вопилъ дикимъ, нечеловѣческимъ голосомъ, проклиналъ всѣхъ и вся, бурлилъ, пока не остывалъ и не впадалъ въ минорное или добродушное настроеніе. Милліонъ терзаній доставляли ему занятія сценическимъ искусствомъ съ учениками и актерами, и на репетиціяхъ и урокахъ больше всего неистовствовалъ Шаховской, проявляя свой фанатизмъ въ дѣлѣ искусства. Къ этимъ сценамъ, сохранившимся въ анекдотическихъ разсказахъ, придется еще вернуться, описывая театральную дѣятельность Шаховского.

Не всегда Шаховской сразу выходилъ изъ себя, вспыльчивость его не всегда и не вдругъ обнаруживалась неистовыми криками, воплями или бормотаньемъ никому непонятныхъ словъ. Нерѣдко сначала она скрывалась подъ напряженнымъ спокойствіемъ, равнодушіемъ, шутками. Онъ саркастически щурилъ свои глаза, дѣлавшіеся узкими, какъ щелки, изощрялъ ядовитое остроуміе, ласковое привѣтствіе «другъ» превращалось въ бранное слово въ его устахъ. Онъ внутренно кипѣлъ, пока не слѣдовалъ взрывъ и полное самозабвеніе.

Но насколько Шаховской былъ вспыльчивъ, настолько же и отходчивъ. Бѣшенство его могло пройти въ одну минуту, — и онъ тогда просилъ прощенья у всѣхъ и самъ первый смѣялся надъ своими выходками, дѣлаясь смирнымъ, какъ овечка. Въ спорахъ онъ былъ не воздержанъ и нерѣдко заканчивалъ ихъ, въ порывѣ гнѣва, рѣзкою выходкою. Осердясь, онъ могъ, по выраженію Кокошкина, укусить и тѣхъ, кого любилъ. Но если онъ сознавалъ несправедливость своего мнѣнія, или считалъ себя обидѣвшимъ другаго, то онъ съ благородною прямотою могъ сознаться въ своемъ заблужденіи. Онъ такъ умѣлъ приласкать или приласкаться къ обиженному имъ лицу, что нельзя было не простить и даже не полюбить его отъ души.

Какъ-то случилось ему въ Москвѣ подготовлять къ дебюту одну воспитанницу. Онъ настаивалъ, чтобъ ученица попадала въ тонъ репликъ говорящаго съ нею лица. Дѣло не ладилось. Щепкинъ, рекомендовавшій Шаховскому эту воспитанницу, подошелъ къ нему, высказалъ свой взглядъ и противорѣчіемъ заставилъ Шаховского заговорить рѣзкимъ тономъ и разсердиться. На другой день, пріѣхавъ на репетицію, онъ при всѣхъ подошелъ къ Щепкину, взялъ его за руку и сказалъ громко:

— А вѣдь ты правъ! все это декламація сбиваетъ меня...

Шаховской способенъ былъ на прямой образъ дѣйствій и тогда, когда

приходилось выставить и самого себя въ невыгодномъ свѣтѣ. По пріѣздѣ его въ Москву, въ 1826 году, С. Т. Аксаковъ,—одинъ изъ того кружка мѣстныхъ театраловъ, къ которому примкнулъ и Шаховской, — долго не хотѣлъ сближаться съ пріѣзжимъ драматургомъ, находясь подъ впечатлѣніемъ разсказовъ о князѣ, какъ объ интриганѣ, льстецѣ, угодникѣ лицъ знатныхъ и сильныхъ и т. д. Слухъ объ этомъ дошелъ до Шаховского. «Онъ огорчился»,—вспоминаетъ Аксаковъ,—«и поступилъ прямо. Онъ пріѣхалъ ко мнѣ самъ и разсказалъ мнѣ искренно и добродушно всю исторію своей службы при Петербургскомъ театрѣ; разсказалъ мнѣ нѣсколько такихъ обвиненій противъ него, какихъ я не зналъ, и, опровергнувъ многое положительно, заставилъ меня усумниться въ томъ, чего опровергнуть доказательствами не могъ. Я былъ побѣжденъ, протянулъ руку Шаховскому, — и не имѣлъ причины раскаяваться».

Тѣ люди, которыхъ онъ не любилъ или презиралъ, случалось, испытывали на себѣ рѣзкое и прямое обхожденіе Шаховского. Однимъ изъ такихъ былъ извѣстный журналистъ Булгаринъ. Встрѣтились они однажды въ театрѣ, послѣ перваго представленія драмы «Юрій Милославскій». Булгаринъ расточалъ драматургу комплименты по поводу новой пьесы. Шаховской отвѣчалъ сухо и какъ будто не узнавалъ собесѣдника.

— Но, вѣроятно, ваше сіятельство, не откажете включить меня въ число вашихъ усердныхъ почитателей и посѣтителей,—сказалъ, наконецъ, Булгаринъ.

— Вотъ видите ли,—отвѣчалъ князь Шаховской, показывая на многочисленный кружокъ, собравшійся около него, — здѣсь все мои искреннія друзья. При всѣхъ нихъ я вамъ скажу откровенно: для каждаго добраго человѣка въ домѣ моемъ во всякое время открыта дверь, а для двуличныхъ и неблагонамѣренныхъ людей у меня въ передней, въ углѣ, всегда стоитъ камышевая палка. Понимайте, какъ знаете.

Журналистъ, очевидно, «понялъ», а Шаховской долго не могъ успокоиться послѣ этой вспышки [116]).

Но это были исключительные случаи. Вообще же незлобивость и незлопамятность являлись основными чертами въ характерѣ Шаховского, а особливо, когда дѣло не касалось сцены и словесности. Взгляды его на жизнь и людей по своей сущности также были оптимистическими, и, въ радужной окраскѣ, все, внѣ театра и литературы, казалось ему восхитительнымъ, забавнымъ или

[116]) Объ этомъ эпизодѣ, описанномъ въ Воспоминаніяхъ *Смирнова*, упоминаетъ и самъ Шаховской въ письмѣ къ Аксакову («Русскій Архивъ», 1873, № 4).

достойнымъ сожалѣнія. Сердце его было открыто для лучшихъ побужденій доброты, которою онъ былъ надѣленъ въ изобиліи. Не разъ ему приходилось помогать недругамъ своимъ, платившимъ добряку неблагодарностью. Скорбя душой, онъ говорилъ тогда: «Не то обидно, что онъ со мною поступилъ неблагородно; но очень больно, что изъ-за одного мерзавца, я могу теперь усумниться въ десяти истинно-честныхъ людяхъ».

Вмѣстѣ съ добротою въ Шаховскомъ было развито и чувство привязчивости къ людямъ, благодарности за оказанную ему услугу или выраженную ласку. Съ мягкостью и добродушіемъ равнялась въ немъ, а, можетъ быть, и пересиливала другія свойства, слабость характера. Настойчивый въ дѣлахъ, касавшихся любимаго имъ искусства, Шаховской въ житейскомъ обиходѣ страдалъ отсутствіемъ силы воли, — и это заставляло его уклоняться иногда съ прямаго пути, создавало ему враговъ и навлекало на него обвиненія и клевету.

Вѣрившій сначала всему дурному, что разсказывали про Шаховского, Аксаковъ, узнавъ князя покороче, убѣдился, что одну половину обвиненій онъ наговорилъ и наклепалъ самъ на себя, а другая произошла отъ недоразумѣній, зависти и клеветы петербургскаго театральнаго міра, оскорбленнаго, раздраженнаго нововведеніями Шаховского. При его управленіи многіе изъ тѣхъ, которые незаслуженно пользовались славой или значительностью своего положенія при театрѣ, теряли то и другое отъ новой системы сценической игры и хода дѣлъ по репертуарной части. Замѣтимъ, что въ театральномъ мірѣ скорѣе, чѣмъ въ другой средѣ, дѣятель, не подчиняющійся рутинѣ, можетъ возбудить противъ себя несправедливыя обвиненія въ интригахъ, пристрастіи и зависти и нажить себѣ враговъ. Такъ было и съ Шаховскимъ, который, кромѣ того, находился подъ дурнымъ вліяніемъ своей сожительницы, актрисы Ежовой, умѣвшей его раздражать,—а въ такомъ состояніи Шаховской былъ самъ несправедливъ и на словахъ, и на дѣлѣ. Избавиться же отъ этого вліянія препятствовала ему слабость и мягкость характера, поддерживаемая долголѣтней привычкой сожительства.

Главныя обвиненія противъ Шаховского касались его, такъ сказать, служебнаго пристрастія: къ авторамъ-драматургамъ и къ актерамъ. Почти въ самомъ началѣ его театральной дѣятельности раздались голоса, кричавшіе объ очень неблаговидномъ поступкѣ Шаховского. Утверждали, что начальникъ репертуарной части забраковалъ комедію Лукницкаго «Деньщикъ-виртуозъ» и написалъ свою «Любовную почту» на сюжетъ задержанной пьесы. Шаховъ-

скому пришлось пропустить и комедію Лукницкаго, и тѣмъ оправдаться отъ клеветы. Но не всегда средства къ оправданію можно было найти такъ легко. Клевета тѣмъ и сильна, что корни ея кроются въ неуловимыхъ и измѣнчивыхъ потокахъ людской молвы.

По обязанности службы, Шаховской перечиталъ сотни драматическихъ сочиненій, изъ которыхъ онъ по чистой совѣсти и любви къ театру не могъ, конечно, многаго пропустить на сцену. Количество ихъ совершенно не соотвѣтствовало качеству. Казначей театра, великій экономъ, — разсказываетъ анекдотическая хроника,—предлагалъ князю Шаховскому употреблять множество поступавшихъ на просмотръ пьесъ для топки печей, вмѣсто дровъ, потому что у него въ квартирѣ всегда было холодно. «Да за что же ты, батюшка Петръ Ивановичъ, меня заморозить совсѣмъ хочешь?»,—возразилъ Шаховской,—«отъ нихъ еще пуще повѣетъ холодомъ».

А, съ другой стороны, мы знаемъ случаи, когда Шаховской отказывалъ въ постановкѣ пьесъ очень вліятельнымъ авторамъ. Къ числу такихъ принадлежалъ, напримѣръ, Державинъ; у него хранилась цѣлая связка трагедій и оперъ. Одинъ знакомый спросилъ у Державина, играли ли его пьесы. «Куда тебѣ»,—отвѣчалъ сановный поэтъ,—«теперь играютъ только сочиненія князя Шаховского, потому что онъ тамъ всѣмъ распоряжается». Но когда этотъ знакомый взялъ домой прочитать Державинскую трагедію и оперу, то онѣ оказались такими неудачными твореніями, что ему неловко даже стало лично возвращать ихъ автору.

Настоящій талантъ находилъ въ Шаховскомъ безпристрастную оцѣнку и поощреніе. Однажды получилъ онъ для прочтенія и критики комедію отъ автора, скрывшаго свое имя. Шаховской былъ пріятно изумленъ, когда, между десятками бездарныхъ произведеній, попалась ему въ руки эта небольшая комедія, живая и неподдѣльно-веселая. Шаховской одобрилъ пьесу и уже потомъ узналъ имя автора, съ которымъ познакомился лично и который оказался Загоскинымъ.

Бывали, впрочемъ, случаи, когда Шаховской и не отдавалъ должной справедливости дарованію. Одинъ изъ близко наблюдавшихъ Шаховского [117]) объясняетъ это тѣмъ, что «проникнутый гордостью и внутреннимъ самолюбіемъ, увлеченный какимъ-нибудь личнымъ оскорбленіемъ, онъ произносилъ свой рѣзкій судъ надъ бездарностью тѣхъ молодыхъ людей, которые въ скоромъ времени выплывали надъ посредственностью». Такъ какъ въ этихъ слу-

[117]) *Смирновъ* въ своихъ Воспоминаніяхъ.

чаяхъ дѣло касалось «молодыхъ людей», то въ сужденіяхъ Шаховского можно видѣть и простую ошибку въ опредѣленіи неразвившагося таланта. Завистью и соперничествомъ къ авторамъ также нельзя было объяснять «рѣзкій судъ» Шаховского. По характеристикѣ того же современника, Шаховской никогда не оскорблялся справедливыми замѣчаніями относительно его произведеній. Онъ ихъ сокращалъ и измѣнялъ безжалостно; онъ выслушивалъ охотно дѣльные совѣты каждаго слушателя, и, если исполненіе совѣта не было соединено съ большими затрудненіями, онъ тотчасъ же надѣвалъ очки и тотчасъ же исправлялъ ошибки.

Толки о пристрастіи Шаховского создавались подъ живымъ впечатлѣніемъ взаимныхъ отношеній, личныхъ недоразумѣній, слуховъ и т. п. Мелочи обыденной жизни обострялись до упрековъ чуть не въ преступленіяхъ, подъ такимъ именемъ и переходившихъ на страницы исторіи. Теперь самые факты представляются при иномъ освѣщеніи, но приданная имъ характеристика, взятая отдѣльно, остается для читателей тою же.

Можно ли, напримѣръ, винить Шаховского въ зависти, какъ это дѣлаетъ лѣтописецъ русскаго театра [118]) по слѣдующему случаю. Пьеса Хмельницкаго «Новая шалость» имѣла большой успѣхъ (1822 г.). Неизвѣстно, откуда лѣтописецъ заключилъ, что «Шаховской готовъ бы былъ воспрепятствовать ея представленію» и удержался отъ этого лишь потому, что Хмельницкому покровительствовалъ Милорадовичъ. Но вотъ на чемъ онъ основываетъ упрекъ въ зависти. Черезъ полгода послѣ постановки пьесы Хмельницкаго шелъ сочиненный Шаховскимъ прологъ, въ которомъ Водевиль, прогоняемый съ Парнаса, пѣлъ кстати и некстати припѣвъ изъ «Новой шалости»: «трала дери-дера». Въ этомъ недоброжелатели Шаховского, составлявшіе особый «лѣвый флангъ», увидали интригу и проводили имѣвшій успѣхъ прологъ шиканьемъ. «Зависть» получила должную кару... Но не говоря уже о томъ, что всякій «лѣвый флангъ» всегда можетъ освистать, что угодно, поступокъ Шаховского совсѣмъ не свидѣтельствуетъ о зависти къ другому драматургу. Самое большее — это литературная полемика, перенесенная на сцену.

Гораздо серьезнѣе обвиненія, предъявляемыя къ Шаховскому въ интригахъ противъ Озерова, косвеннымъ образомъ будто бы повліявшихъ на печальный конецъ трагика. Оффиціально въ этомъ дѣлѣ Шаховской оправданъ тѣмъ, что документальныя данныя представляютъ совсѣмъ иное объясненіе

[118]) *Араповъ.*

неудачѣ съ послѣдней трагедіей Озерова и доказываютъ, что интриги Шаховского здѣсь не при чемъ [119]). Но внутреннее убѣжденіе, косвенныя улики давали основаніе обвинителямъ Шаховского возлагать именно на него всю отвѣтственность за гибель Озерова,—того Озерова, первая трагедія котораго привела Шаховского въ «радостное изступленіе» и получила отъ увлекавшагося драматурга-театрала названіе «небывалаго чуда, прелести, райскаго чуда» [120]).

Біографу Шаховского слѣдуетъ внимательнѣе разсмотрѣть эту «старую тяжбу, прошедшую сквозь много давностей, а все еще окончательно не рѣшенную», — какъ выражается князь П. А. Вяземскій, одинъ изъ «докладчиковъ»—обвинителей по этому дѣлу [121]). Мы и сдѣлаемъ это, когда станемъ говорить исключительно о театральной дѣятельности Шаховского, высказывая пока свое внутреннее убѣжденіе относительно обвиняемаго: «нѣтъ, не виновенъ».

Тогда же придется бесѣдовать и по поводу обвиненій Шаховского въ пристрастіи, проявленномъ имъ въ сферѣ закулисно-театральной. И въ этомъ отношеніи на Шаховского взвалено слишкомъ тяжелое бремя несправедливыхъ укоризнъ [122—137]).

XIII.

Умъ и міровоззрѣніе Шаховского.—Религіозныя вѣрованія.—Патріотическія убѣжденія.

Прежде, чѣмъ продолжить выясненіе чертъ характера князя Шаховского въ связи съ его домашней жизнью, отношеніями къ окружающимъ, привычками и проч., скажемъ о складѣ и направленіи его ума, о его воззрѣніяхъ и идеалахъ. Автобіографическія его письма и замѣтки, несмотря на ихъ чрезвычайную скудость по количеству, все же служатъ почти единственными

---

[119]) *И. Варпаховскій.* Къ біографіи В. А. Озерова. «Русскій Архивъ», 1864, ст. 2029—2032, выписка изъ доклада директора театровъ Нарышкина.

[120]) *Р. М. Зотовъ.* Біографія Озерова. «Репертуаръ и Пантеонъ», 1842, кн. 6, стр. 1—18.

[121]) «Русскій Архивъ», 1864, ст. 2041—2042.

[122—137]) *С. Т. Аксаковъ.* Разныя сочиненія. М. 1858, стр. 45—47, 105, 107 — 109, 122, 126, 244, 245.—*Смирновъ,* стр. 106, 114, 115, 121.—*Зотовъ.* Біографія, стр. 36.—*П. А. Каратыгинъ.* Записки. Спб. 1880. Стр. 63. — *Пушкинъ.* Сочиненія. Изд. Литературнаго фонда. Т. I, стр. 157. — *Головачева-Панаева.* Воспоминанія. Спб. 1890. Стр. 6. — *Шаховской.* Двѣнадцатый годъ. «Русскій Архивъ», 1886, № 11, стр. 395.—*А. А. Кононовъ.* Изъ записокъ. «Библіографическія Записки», 1859, стр. 306.—*Толычева.* Историческіе анекдоты, разсказы и мелочи. «Русскій Архивъ», 1877, № 2, стр. 268. — *Вигель.* Записки. Изд. 1892. Ч. 3, стр. 126; ч. 5, стр. 36.—*Араповъ.* Лѣтопись, стр. 316, 323—326.—*Афанасьевъ.* М. С. Щепкинъ и его Записки.

источниками для отвѣта, — къ сожалѣнію, неполнаго, — на этотъ сложный вопросъ.

Въ юности Шаховской не получилъ широкаго и основательнаго образованія. Ученью въ Университетскомъ Пансіонѣ онъ, какъ знаютъ читатели, не придавалъ никакого значенія и даже ни словомъ не вспомнилъ объ учебныхъ годахъ. Пріобрѣтеніе знаній, знакомство съ русской и французской литературой шло у Шаховского путемъ самостоятельной работы, начиная со времени пріѣзда его въ Петербургъ шестнадцатилѣтнимъ сержантомъ. Чтобъ идти въ уровень съ вѣкомъ, вращаться въ кругу просвѣщеннѣйшихъ людей современной эпохи, Шаховскому, очевидно, пришлось не мало потрудиться надъ своимъ саморазвитіемъ и самообразованіемъ.

Умъ Шаховского не отличался философской глубиной, но это былъ умъ живой, острый, здоровый и воспріимчивый, который извлекалъ пищу для себя и изъ всѣхъ явленій жизни, и изъ книгъ. Наблюдательность, какъ одно изъ главныхъ свойствъ Шаховского, получала свое примѣненіе въ его драматическихъ произведеніяхъ и сатирахъ, въ которыхъ лица, списанныя съ натуры, кололи глаза многимъ изъ современниковъ.

По своему міровоззрѣнію Шаховской стоялъ въ ряду людей *русскихъ*, въ прямомъ и строгомъ значеніи этого слова. Краеугольнымъ камнемъ его убѣжденій можно считать его же слова: «Доколѣ сохранится въ Русскихъ сердцахъ вѣра къ небесной и усердіе къ сей земной Троицѣ,—Церкви, Царю и Отечеству, — то ничто въ мірѣ не одолѣетъ могущества Россіи». По его убѣжденію, «Русская вѣра» состояла въ упованіи «на святость нашей Православной Церкви, на всемогущество Русскаго Царя и твердую грудь русскаго народа».

Его религіозныя вѣрованія вполнѣ соотвѣтствовали этимъ мыслямъ. Въ размышленіяхъ о церкви былъ для него «любимый предметъ думъ», въ ней— «благодѣтельницѣ нашего отечества» — онъ видѣлъ благосостояніе русской земли. Желая прослѣдить, въ письмѣ къ Мещерскому, ходъ просвѣщенія въ Россіи и пропуская «счастливыя времена Владиміра, Ярослава и Мономаха, которыхъ благопріобрѣтенія истребило нашествіе татаръ», Шаховской считаетъ несомнѣннымъ, что «одна Православная Церковь, сокровищница русскаго

«Библіотека для Чтенія», 1864, № 2.—*А. В. Никитенко.* Записки и дневникъ. Спб. 1893. Т. I, стр. 367.—*Державинъ.* Сочиненія, т. 8, стр. 964. — *С. П. Жихаревъ.* Записки. Изд. «Русскаго Архива». М. 1890. Стр. 266, 388, 411—419. — *Жихаревъ.* Воспоминанія. «Отечественныя Записки», 1854, № 10, стр. 129.

единодушія, и въ самой пагубѣ удѣльнаго раздѣленія, долго хранила подъ спудомъ тотъ священный огонь, который, наконецъ, воспламенилъ остылыя сердца, оживилъ замерзлые члены и освѣтилъ померкшіе умы».

Въ исторіи личныхъ религіозныхъ воззрѣній князя Шаховского наблюдается нѣсколько періодовъ. Судя по одному намеку въ автобіографическомъ письмѣ къ Бакуниной о своихъ годахъ, можно думать, что религіозныя основы были заложены въ душу Шаховского еще съ дѣтства. Въ этомъ письмѣ Шаховской замѣчаетъ, что на битву съ злой судьбой отецъ отпустилъ его «съ честнымъ крестомъ». Но вѣянія времени, среди которыхъ однимъ изъ главныхъ было религіозное вольнодумство, отразилось и на вѣрованіяхъ Шаховского, тогда еще молодаго, неокрѣпшаго въ убѣжденіяхъ человѣка. И на его долю выпало пережить періодъ внутренней ломки — «обращенія отъ внушеній прошлаго вѣка къ нашей святой Церкви», какъ онъ самъ называетъ этотъ кризисъ въ автобіографическомъ письмѣ къ князю Мещерскому. Очевидно, для Шаховского не безслѣдно прошелъ этотъ процессъ нравственной формировки, составившій даже цѣлую «исторію», которую онъ не разсказалъ тамъ же, только боясь слишкомъ увеличить размѣры письма.

Шаховской былъ искренно религіозенъ, и набожность его не имѣла въ себѣ признаковъ фарисейства, хотя и давала поводъ къ насмѣшкамъ и упрекамъ въ ханжествѣ. Молитва не была для него только показною стороною вѣры, и наединѣ онъ молился такъ же усердно, какъ и на людяхъ [138]). Нѣкоторые считали Шаховского даже невѣрующимъ, но поводъ къ этому давало, вѣроятно, «невинное дѣтское кощунство, уже исчезавшій остатокъ недавней эпохи», — какъ характеризуетъ его Аксаковъ. Оно представляло слабый слѣдъ тѣхъ «внушеній прошлаго вѣка», о которыхъ Шаховской говорилъ самъ, какъ о безвозвратно пережитомъ. Ежедневно Шаховской проводилъ часъ или даже нѣсколько часовъ въ молитвѣ. Стоя на колѣняхъ передъ древними образами, переходившими изъ рода въ родъ, онъ читалъ Евангеліе, акафисты и другія молитвы и клалъ частые земные поклоны, въ теченіе многихъ лѣтъ оставившіе по себѣ память въ видѣ темноватаго пятна на лбу. Иногда часть положеннаго къ прочтенію на молитвѣ Шаховской выполнялъ, ходя по комнатѣ или по саду. Въ первое число каждаго мѣсяца, въ день именинъ, и рожденія его самого или кого-

[138]) *С. Т. Аксаковъ* разсказываетъ случай, какъ, уѣхавъ было отъ Шаховского и снова вернувшись за забытою книгой, онъ заглянулъ въ кабинетъ князя и увидѣлъ, что тотъ «буквально лежитъ въ растяжку, шепчетъ молитву и стукается лбомъ объ полъ».

нибудь изъ его семьи служились молебны у него на дому. По праздникамъ бывая въ церкви, Шаховской удивлялъ всѣхъ своею набожностью, какъ бы забвеніемъ всего мірскаго. Онъ обыкновенно почти всю обѣдню стоялъ на колѣняхъ, глубоко вздыхая, и со слезами на глазахъ повторялъ молитвы священника или псалмы дьячка и подпѣвалъ хору,—въ разладъ съ пѣвчими, потому что не обладалъ музыкальнымъ слухомъ.

Недоброжелатели Шаховского не вѣрили его религіозности, считая его лицемѣромъ. Къ нимъ присоединялись и тѣ изъ его пріятелей и знакомыхъ, холодный умъ которыхъ не допускалъ возможности молиться искренно и забывать въ чистой молитвѣ земную суету. Случалось, что нѣкоторые изъ нихъ, какъ Катенинъ и Грибоѣдовъ, подтрунивали надъ его набожностью. Тутъ онъ выходилъ изъ себя, спорилъ до слезъ и часто выбѣгалъ изъ комнаты, хлопнувъ дверью.

Прямыя доказательства, въ свидѣтельствахъ современниковъ и въ собственныхъ признаніяхъ Шаховского, даютъ основаніе утвердительно сказать, что Шаховской былъ искренно религіозенъ, хотя отчасти и суевѣренъ. А, какъ косвенное подтвержденіе того же, можно предложить вопросъ одного изъ современниковъ [139]): «Въ театральномъ мірѣ, гдѣ Шаховской провелъ всю жизнь и гдѣ лицемѣрныя продѣлки не имѣли ни смысла, ни значенія, какая же была бы цѣль этого лицемѣрія, какая польза? Кого же онъ хотѣлъ обмануть этой набожностью?»

И что, въ сущности, было удивительнаго въ томъ, что Шаховской искренно молился, искренно плакалъ при молитвѣ? Онъ вѣрилъ, онъ искалъ утѣшенія въ молитвѣ, искалъ забвенія,—и развѣ это не было вполнѣ необходимо для человѣка съ мягкимъ и добрымъ сердцемъ, для человѣка, которому врядъ ли улыбнулось въ жизни личное счастье. Не вдумываясь въ то, что вѣдь и Шаховской, какъ человѣкъ, жилъ чувствомъ, ощущалъ святую потребность молитвы, современники видѣли лишь «темноватое пятно» у него на лбу отъ земныхъ поклоновъ, въ его молитвенныхъ изліяніяхъ замѣчали лишь комическое положеніе тѣла, распростертаго на полу «въ растяжку»..... Его слезы при молитвѣ они принимали за дешевыя и притворныя, не вдумываясь въ то, что вѣдь молитвенныя слезы облегчаютъ душу, что онѣ струятся

---

[139]) *П. А. Каратыгинъ*,—несмотря на то, что разсказываетъ о набожности Шаховского съ оттѣнкомъ иронiи и находитъ, что земные поклоны были для князя «гимнастическимъ упражненіемъ, вѣроятно, полезнымъ для его здоровья, при его тучности и сидячей жизни».

изъ глазъ невольно,—какъ расплата за грѣхи совѣсти, какъ обновленіе и успокоеніе для нравственной жизни грядущихъ дней.

И еще тѣмъ большее доказательство искренности религіозныхъ вѣрованій Шаховского,—и, вмѣстѣ съ тѣмъ, причина уважать его за силу убѣжденій,—заключается и въ томъ, что при своей слабохарактерности онъ твердо и постоянно шелъ во внѣшнихъ проявленіяхъ противъ насмѣшекъ надъ его набожностью и упрековъ въ ханжествѣ.

Любовь къ Царю и Отечеству была второй основой міровоззрѣнія князя Шаховского. И патріотизмъ его носилъ въ себѣ признаки и значеніе той же искренности убѣжденій. Это не былъ дутый патріотизмъ корыстнаго притворщика, или патріотизмъ узкаго старовѣра исторіи, не признающаго ничего, кромѣ отжитыхъ формъ прошлой жизни, ушедшей навсегда въ историческую даль.

Шаховской былъ націоналистомъ и народникомъ въ лучшемъ и точномъ значеніи этихъ словъ. Идя вслѣдъ за быстрымъ ходомъ современнаго ему общества, принадлежа къ литературному направленію защитниковъ «стараго слога», онъ не увлекался поверхностнымъ потокомъ новизны и не придерживался узкихъ рамокъ защитниковъ и любителей старины для старины. Шаховской считалъ главнымъ условіемъ для широкаго и всесторонняго развитія Россіи прежде всего—самобытность. «Я очень знаю»,—замѣчаетъ онъ въ воспоминаніяхъ о войнѣ Двѣнадцатаго года,—«что не тѣлесная, а умственная сила человѣка покоряетъ ему не только свирѣпыхъ животныхъ, но разнородныя произведенія природы и самыя стихіи. Я твердо увѣренъ, что одно только просвѣщеніе укрѣпляетъ государства и возводитъ людей къ высокой цѣли ихъ земнаго бытія. Но я хочу прочнаго просвѣщенія, сообразнаго народному самобыту, образованія, не искажающаго его природныхъ красотъ и знаній, не сбивающихъ насъ съ русскаго толка».

Въ этомъ стремленіи къ самобытности было отличіе у Шаховского отъ представителей иныхъ направленій, Карамзина и Жуковскаго, съ ихъ послѣдователями, тоже патріотовъ, но дававшихъ въ ходѣ русскаго просвѣщенія мѣсто чужеземнымъ вліяніямъ. Въ исканіи той же самобытной народности заключалась разница воззрѣній Шаховского отъ славянофильскихъ. Не примыкалъ онъ и къ тѣмъ, которые идеалы свои искали въ до-Петровской Руси. Напротивъ, Петра Великаго считалъ онъ центромъ историческихъ судебъ Россіи. Ее онъ представлялъ, какъ «цѣлый и полный слитокъ ея собственныхъ благородныхъ металловъ, красиво образованныхъ мощной рукою Великаго Петра и закаленныхъ въ горнилѣ боговдохновенной вѣры».

Передъ памятью Петра, какъ просвѣтителя Россіи, Шаховской благоговѣлъ. Въ письмѣ къ Мещерскому, значительная часть котораго посвящена характеристикѣ личности и дѣятельности Петра, онъ останавливается прежде всего на ходѣ просвѣщенія до-Петровской Россіи. Послѣ Іоанна IV, освободившаго отечество отъ тяготѣвшаго надъ нимъ ига рабства, Шаховской признавалъ большую заслугу въ дѣлѣ просвѣщенія за Борисомъ Годуновымъ. Этотъ Государь, по его мнѣнію, «постигнувъ совершенно, что не силою рукъ, а силою ума тверды государства, и почувствовавъ все преимущество и необходимость просвѣщенія, можетъ почесться у насъ первымъ его возобновителемъ. Самъ Петръ Великій (какъ дошло до меня по семейнымъ преданіямъ, отъ его любимца, прадѣда моего) отдавалъ Царю Борису эту справедливость, и кому же въ этомъ можно болѣе повѣрить? Годуновъ, только еще замышляя прибрать въ свои руки русскую державу, вызывалъ иностранныхъ учителей къ своему сыну, соглашалъ бояръ послѣдовать его примѣру, началъ сближать понятія нашихъ предковъ съ иноземными благоучрежденіями и очень искусно направилъ русское любознаніе на проложенный имъ путь».

Далѣе слѣдовали преобразованія Алексѣя Михайловича, а затѣмъ царствованіе Ѳеодора Алексѣевича, «воспитаннаго свѣдущими наставниками». Онъ могъ, если бы жилъ долѣе, приготовить Петру путь для просвѣтительныхъ реформъ и тогда Великій Преобразователь не былъ бы «принужденъ упорнымъ противодѣйствіемъ крамолы выбивать, какъ говорится, клинъ клиномъ». Картина русскаго просвѣщенія наканунѣ преобразованій Петра безотрадной рисуется Шаховскимъ. «Чугунное изувѣрство перло, а свинцовое невѣжество тянуло его въ бездонную топь. Одинъ только Петръ, исполинъ духомъ, богатырь волею, былъ въ силахъ схватить, вырвать и поставить его на твердой высотѣ, но не иначе, какъ Колумбъ поставилъ на столъ яйцо: онъ долженъ былъ раздавить скорлупу, которую не могъ ни сгладить, ни смягчить. Вотъ какъ я понимаю исторію нашего образованія и разгадываю причины неимовѣрныхъ дѣйствій Петра Великаго».

Въ очеркѣ дѣтства и юности Петра Шаховской приписываетъ закаленность и ожесточенность воли юнаго Царя тѣмъ ужаснымъ впечатлѣніямъ, которыя онъ испыталъ отъ крамолы Царевны Софьи и стрѣлецкихъ мятежей. Петръ долженъ былъ «не дорожить ничѣмъ, кромѣ времени, не щадить ни себя и ничего для предупрежденія уже испытаннаго зла и во что бы ни стало ускорить благо своего отечества». И вотъ, по необходимости суждено было Царю: «схватить могучею рукою влачимыя въ крови и прахѣ бразды правленія;

скрѣпить въ одной Царской волѣ всѣ государственныя силы и власти; опрокинуть разомъ всѣ неизбѣжныя препоны и не по накатанному пути, а цѣликомъ, давя закоренѣлые предразсудки, суевѣрія, старообрядчество и даже самыя народныя привычки, прямо и быстро возвлечь Россію на лучезарную высоту, прозрѣнную его орлинымъ взглядомъ». Жестокость русскаго Царя, вызванную роковою необходимостью, «злословятъ западные умствователи», и это вызываетъ въ Шаховскомъ негодованіе противъ нихъ, преклоняющихся передъ ужасами французской революціи, «этой безчеловѣчной и безбожной развратительницы всякой нравственности, поругательницы всякой святыни и губительницы всякой законности и благочестія вездѣ, куда досталъ розливъ ея кроваваго потока».

Ставя въ великую заслугу Петру, что свои преобразованія онъ всегда начиналъ съ себя и высшаго класса, восхваляя Царя за правдолюбіе, доступность, Шаховской, удовлетворяя своимъ идеаламъ народности, старается найти нити, связывавшія народъ съ преобразователемъ, который также былъ «простонароденъ». Эту связь онъ видитъ въ томъ, что, «оставшись одинъ отъ воцареннаго народнымъ единодушіемъ рода и уже облаготворившаго Россію тремя ея достойными Государями, Петръ, ихъ сирота и послѣдышъ, былъ сокровищемъ любви и упованія русской земли, видѣвшей въ жизни юнаго Надежи-Царя все свое благо, а въ утратѣ его весь ужасъ недавно минувшаго безначалія, сумятицы, вторженіе иноземцевъ, уничиженіе и незабытое еще порабощеніе. Бѣдствія, угнетенія и опасности его отрочества совокупили великодушнымъ состраданіемъ все царство съ Царемъ».

Въ дѣлѣ охраненія народной самобытности Шаховской придавалъ большое значеніе одеждѣ, признавая ее «дѣйствіе надъ духомъ народнымъ». Въ постепенномъ измѣненіи одеждъ онъ усматривалъ измѣняющуюся «плетеницу человѣческихъ понятій». Понятно, что исконную русскую одежду онъ считалъ лучше той, которая была введена Петромъ. Однажды его собесѣдники расхваливали старинные однорядки, шубы и охобни и спросили Шаховского: «Что если бы ввести теперь эту одежду?». Онъ, молча, закрылъ лицо руками, быстро вскочилъ съ своего мѣста и со словами: «Зачѣмъ осуществлять то прекрасное старое, чего возвратить нельзя!»—отъ внутренняго волненія сталъ большими шагами ходить по комнатѣ.

Но, какъ человѣкъ, не закоренѣлый въ узкихъ понятіяхъ, Шаховской былъ благодаренъ Петру Великому за «нашу переодѣвку по образцу Западной Европы, съ которой надо было сдвинуть наши понятія». Этой внѣшней ре-

формѣ Шаховской придавалъ большое значеніе на томъ основаніи, что «тѣлесное образованіе было всегда вывѣской умственнаго» и что «бритва и ножницы были самыми ужасными, однако же, и самыми успѣшными орудіями вводимаго Петромъ просвѣщенія». Весь дальнѣйшій ходъ русскаго просвѣщенія Шаховской ставилъ въ зависимость отъ дѣяній Петра. «Смѣло»,—утверждаетъ онъ,—«и не безъ ясныхъ доказательствъ могу сказать, что все и до сей поры полезное нашему отечеству было имъ сдѣлано, предусмотрѣно или замышлено; что за всякимъ важнымъ отступленіемъ отъ его предначертаній слѣдовали ошибки и раскаяніе; что во всемъ, существенно полезномъ для нашей земли, вѣрно найдется хоть зародышъ въ его постановленіяхъ, запискахъ или изустныхъ преданіяхъ его сужденій».

Память Великаго Царя была для Шаховского священна. Бюстъ Петра красовался въ кабинетѣ его на отдѣльной подставкѣ. Всю силу мысли и чувства проявлялъ князь Шаховской, когда рѣчь касалась Петра. Однажды, разсуждая о немъ и поднявъ на ноги все прошлое, Шаховской до того увлекся силою воображенія, что заплакалъ, какъ ребенокъ, и просилъ перемѣнить разговоръ. И вообще бесѣда на патріотическія темы всегда вызывала въ Шаховскомъ душевное волненіе.

Съ точки зрѣнія народной самобытности Шаховской смотрѣлъ и на современныя задачи просвѣщенія, на задачи Россіи вообще, на русскую литературу и искусство. «Молю Бога»,—пишетъ онъ въ воспоминаніяхъ о Двѣнадцатомъ годѣ,—«чтобы здравопросвѣщенная Россія ни въ словесности, ни въ какихъ изящныхъ искусствахъ, знаніяхъ, полезныхъ ремеслахъ, промышленности и досужествѣ не уступала никому въ мірѣ и оставалась всетаки Россіею»,—она «обязана соединять съ своимъ самобытствомъ всѣ ея разнообразныя пріобрѣтенія, укоренить прочное и свое образованіе, внушающее единомысліе и единодушіе».

Помимо этого, у Россіи, по мнѣнію Шаховского, существуетъ и еще великое назначеніе: она «должна быть единственною и прямою просвѣтительницею полудикихъ ордъ, обладаемыхъ ею, до чего никогда не достигнетъ, довольствуясь только перенимчивостью и подражаніемъ. Ей необходимо нужно основать и укоренить на своей вѣрѣ, на своихъ законахъ, на своей народности и на своемъ языкѣ политическое и нравственное достояніе свое».

На состояніе и успѣшное движеніе впередъ современнаго просвѣщенія Шаховской смотрѣлъ съ той же народно-самобытной точки зрѣнія. Я,—разсуждаетъ онъ,—«требую отъ наставниковъ нашего юношества наукъ по-

лезныхъ общему дѣлу, а не траты свѣжей памяти его на повтореніе пустословныхъ умствованій, ни къ чему ни намъ и никому не служащихъ. Добиваюсь отъ писателей нашихъ творенія, вдохновеннаго собственно ихъ русскимъ геніемъ, или сочиненій, извлеченныхъ изъ кореннаго свойства ихъ родины, но не буквальнаго перевода, часто не понятаго ими, чужемыслія, вредящаго нашимъ искони благочестивымъ нравамъ и искажающаго на чужой ладъ нашъ пока еще богатый, сильный, благоразумный языкъ».

Значеніе театра Шаховской признавалъ существеннымъ тоже только при условіи, чтобъ онъ удовлетворялъ народнымъ потребностямъ. А цѣль такого театра, по его мнѣнію, состоитъ въ томъ, чтобы «стремиться къ изощренію вкуса, къ смягченію нравовъ, къ искорененію пороковъ и къ возвышенію духа и патріотизма. Священная обязанность театра — поддерживать каждое благое стремленіе народа, а не вести его къ нравственной лѣности».

При такихъ воззрѣніяхъ все чужеземное въ примѣненіи къ русской жизни далеко не пользовалось симпатіями Шаховского. Свой протестъ противъ порабощающаго вліянія иноземщины онъ высказывалъ и въ пьесахъ на сценѣ, и въ сатирахъ, и въ разговорахъ, высказывалъ прямо и сильно. Въ спорахъ съ тѣми, которые, безотчетно поддаваясь иностраннымъ вѣяніямъ, по слѣпому предубѣжденію охудшали все родное и хвалили даже самые пороки иноземцевъ, Шаховской доходилъ до изступленія, и нерѣдко такія бесѣды кончались тѣмъ, что онъ обрывалъ ихъ, въ порывѣ гнѣва, какою нибудь грубою выходкой.

Больше всего казались Шаховскому вредными иноземныя вліянія, если ихъ отраженіе получалось на русскомъ театрѣ или литературѣ. Про себя онъ говорилъ, что не держится никакого литературнаго раскола и считаетъ всѣ роды словесности хорошими, кромѣ скучнаго. Но его желаніемъ было, чтобъ и классицизмъ, и романтизмъ,—«истинное чадо революціи»,—замѣнились руссицизмомъ, и мы достигли бы со временемъ высотъ европейской мысли.

Не исполнилось ли уже желаніе забытаго писателя? ...И вообще: его міровоззрѣніе черезъ полвѣка не сдѣлалось ли съ недавнихъ поръ міровоззрѣніемъ русскаго общества, пережившаго съ эпохи Шаховского не мало измѣненій и по духу, и по формѣ? Отвѣтъ точный и безпристрастный дастъ на этотъ вопросъ исторія. Но признаки и знаменія времени и теперь уже заставляютъ думать, что отвѣтъ будетъ утвердительный [140—148])...

[140—148]). *Аксаковъ*, стр. 126—128.—*Зотовъ*, стр. 39.—*Каратыгинъ*, стр. 63, 64.—*Шаховской* (Двѣнадцатый годъ), стр. 379, 389, 390.—*Вигель*, ч. 3, стр. 126.—*Смирновъ*, стр. 105, 119—121.—

XIV.

Любовь къ театру и литературѣ.—Жертвы для театра.—Шаховской на репетиціяхъ и за письменнымъ столомъ.

Третьей основой въ міровоззрѣніи Шаховского, послѣ религіозныхъ вѣрованій и патріотическихъ убѣжденій, была его любовь къ театру и литературѣ, давшая направленіе всей его жизни и дѣятельности. Онъ самъ такъ опредѣляетъ силу и значеніе этой привязанности, составившей его жизненную задачу: «Я пожертвовалъ всѣми выгодами, представлявшимися мнѣ въ жизни моей, любви къ отечественному просвѣщенію и страсти къ свободнымъ художествамъ». Шаховской не говоритъ, какимъ житейскимъ выгодамъ онъ предпочелъ свою страсть, но это отчасти будетъ понятно изъ слѣдующей характеристики карьеры драматурга-театрала, которую дѣлаетъ современникъ. «Права рожденія, воспитанія спозаранку поставили Шаховского въ короткія сношенія съ людьми, принадлежащими къ лучшему обществу; вкусъ къ литературѣ сблизилъ его съ писателями и учеными; наконецъ, страсть къ театру кинула его совершенно въ закулисную сволочь. Первую половину жизни своей безпрестанно толкался онъ между сими разнородными стихіями, пока подъ конецъ совсѣмъ не погрязъ онъ между актерами и актрисами». Въ этомъ отзывѣ ясно сказывается взглядъ современнаго общества на ту среду, въ которой «погрязъ» Шаховской, и этимъ опредѣляется цѣна его жертвы. Правда, отзывъ этотъ рѣзокъ, какъ и все, что принадлежитъ перу цитированнаго современника въ его воспоминаніяхъ [149]). Но за рѣзкостью выраженій нельзя не видѣть сущности того воззрѣнія на лицедѣевъ, которое въ свѣтѣ, въ образованномъ даже обществѣ, тогда существовало. Вспомнимъ, что Шаховской вступилъ безповоротно на театральную стезю почти сто лѣтъ тому назадъ. Презрительный взглядъ на актера, почти исчезнувшій въ теченіе вѣка, тогда былъ въ силѣ. Театральный мірокъ для общества, а тѣмъ болѣе для высшаго, въ которомъ вращался Шаховской, представлялъ собою мірокъ худородныхъ отверженцевъ и отщепенцевъ, скомороховъ, служившихъ цѣлямъ развлеченія людей утонченной организаціи. Между актерами были лица, принятые въ лучшемъ обществѣ, между представителями общества были единицы, нисходившія до тѣснаго общенія съ закулисной средой. Но то были

«Маякъ», 1840, ч. 6.—*Гаршинъ*, стр. 164—172.—«Чтенія въ Обществѣ Исторіи и Древностей Россійскихъ», 1865, № 2, смѣсь, стр. 105.

[149]) *Вяземъ.*

исключенія, случайными лишь отблесками освѣщавшія темный колоритъ картины. Большинство образованныхъ людей той эпохи горячо и искренно увлекалось театромъ, но только показною его стороной. Бывать въ первыхъ рядахъ креселъ, дружески-снисходительно бесѣдовать съ прославленнымъ актеромъ, покровительствовать молодой и красивой актрисѣ, даже интересоваться закулисными сплетнями—въ этомъ состояло отношеніе къ сценѣ театраловъ высшаго общества.

Шаховской, заразившись тою же страстью и любя искусство искренно, а не только какъ средство для забавы, не побоялся и не постыдился пойти дальше и «погрузился между актерами и актрисами». Онъ сдѣлался рядовымъ работникомъ кулисъ, сталъ жить тою же жизнью лицедѣевъ, тѣсно соприкасаясь съ ними. Несомнѣнно, съ точки зрѣнія свѣта и житейскихъ выгодъ, въ этомъ была большая жертва со стороны кровнаго аристократа и офицера гвардіи. И не изъ за благъ земныхъ принесъ Шаховской жертву искусству. Служба при театрѣ не обѣщала ему золотыхъ горъ, а на побочные доходы онъ не могъ разсчитывать: «правила его были честны и безкорыстны»,—замѣчаетъ біографъ,—и въ этой правдѣ никто и никогда не сомнѣвался. За 17-тилѣтнюю службу, при отставкѣ въ 1818 году, Шаховской получилъ пенсіи всего только 2,000 рублей на ассигнаціи. Служебныя отличія, чины, ордена также не сыпались на него. Вступивъ на службу въ 1802 году надворнымъ совѣтникомъ, получивъ за командировку въ чужіе края званіе камеръ-юнкера въ 1804 году и, наконецъ, въ 1811 году—чинъ статскаго генерала, Шаховской иныхъ отличій за всю свою службу и дѣятельность не имѣлъ.

Драматургія также не обогатила Шаховского. Изъ сотни своихъ пьесъ онъ, по счету того же біографа, продалъ въ дирекцію театровъ только шесть, взявъ за нихъ около 3,000 рублей серебромъ. «По безкорыстію своему, онъ не уважалъ денегъ и довольствовался славою и благодарностью» бенефиціантовъ, которымъ отдавалъ безплатно свои пьесы.

Какіе общіе результаты дала писательская и театральная дѣятельность Шаховского и при какихъ условіяхъ она шла, мы увидимъ впослѣдствіи. Теперь познакомимся съ нѣкоторыми внѣшними ея особенностями, съ привычками и наклонностями Шаховского, какъ писателя и театрала.

Полное понятіе о Шаховскомъ, какъ театральномъ дѣятелѣ можно было составить, только увидавъ его на репетиціяхъ или при постановкѣ пьесъ,—своихъ или чужихъ—все равно. Если бы перенесть человѣка, чуждаго театральному дѣлу и равнодушнаго къ театральному искусству на сцену, гдѣ

шла репетиція пьесы при князѣ Шаховскомъ, то онъ бы расхохотался и счелъ князя за сумасшедшаго, — говоритъ Аксаковъ. Но для любителя театра это было восхитительное зрѣлище. Весь проникнутый любовью къ искусству, не чувствуя ни жара, ни холода, не видя окружающихъ его людей, ничего не помня, кромѣ репетируемой пьесы, никого не зная, кромѣ представляемаго лица,—Шаховской былъ великолѣпенъ, несмотря на свою смѣшную толстую фигуру, свой длинный птичій носъ, визгливый голосъ и картавое произношеніе. Бѣгать, суетиться, кричать, умолять, выходить изъ себя, плакать, бить себя въ грудь и по головѣ, гримасничать—и вмѣстѣ быть душою дѣла—не утомляло Шаховского, а лишь возбуждало его нервы. Если онъ не кружился по сценѣ «неуловимымъ существомъ», то сидѣлъ на авансценѣ, опершись на палку, и въ томъ, и въ другомъ случаѣ безпрестанно нюхая табакъ или кончики своихъ пальцевъ, запачканныхъ когда-то въ табакѣ. Его маленькіе, но зоркіе глаза не пропускали ничего, заслуживающаго замѣчанія. Просьбы, колкости, остроты, шутки его, обращенныя къ актерамъ, не умолкали во время репетиціи. И такъ шло нѣсколько десятилѣтій,—и на службѣ, и послѣ нея,—и режиссерамъ оставалось только наблюдать за выходами лицъ и размѣщеніемъ статистовъ.

Нерѣдко репетиціи устраивались у Шаховского на дому. Артисты собирались, хозяинъ, переваливаясь съ бока на бокъ, хлопоталъ, разстанавливалъ и разсаживалъ дѣйствующихъ лицъ пьесы, объясняя каждому подробно характеръ роли. Наконецъ, онъ помѣщался на предполагаемой авансценѣ, и репетиція начиналась. Тутъ снова забывалъ онъ всѣ отношенія, смѣялся или плакалъ, сжимая въ объятіяхъ счастливаго исполнителя, но не упускалъ изъ вида ни одной мелочи. Ученики и ученицы для занятій тоже бывали у него на дому, и, кромѣ того, нѣсколько разъ въ недѣлю онъ занимался въ театральной школѣ.

Другою страстью его была литература, и ей отдавался онъ съ неменьшимъ увлеченіемъ. Большой домосѣдъ, несмотря на свое многочисленное знакомство, Шаховской всѣ свободные отъ театральныхъ занятій и необходимаго отдыха часы употреблялъ на литературную работу. Любимымъ временемъ года для него было лѣто. Съ семи часовъ утра, осѣдлавъ носъ очками, онъ уже сидѣлъ за письменнымъ столомъ и, если случалось увлекаться работой, просиживалъ до семи часовъ вечера, ничего не ѣлъ и не пилъ, кромѣ чашки кофе. Тогда онъ ничего не видѣлъ и не слышалъ вокругъ себя. «Мнѣ случалось иногда»,—признается онъ въ своихъ воспоми-

наніяхъ о Москвѣ,—«въ пінтическомъ изступленіи отторгаться отъ земли, не видать, и не слыхать, не понимать, что вокругъ меня происходило и даже въ дни грусти и оскорбленія наслаждаться минутами невещественной жизни поэта». Въ эти моменты онъ,—по выраженію Грибоѣдова,—не жилъ въ вещественномъ мірѣ, а все съ своими идеальными Холминскими и Ольгиными (персонажами его пьесъ). Если къ нему приходилъ тогда гость, онъ дружески подавалъ посѣтителю руку, а послѣ не помнилъ, кто у него былъ.

То и дѣло рука Шаховского направлялась къ табакеркѣ, двумя пальцами бралъ онъ щепотку табаку, подносилъ къ носу, какъ будто созданному поглощать нюхательное зелье; но вдругъ его осѣняла какая-нибудь мысль, которую надо было передать на бумагу, и табакъ разсыпался по столу. Впрочемъ, онъ не особенно дорожилъ своими мимолетными мыслями.

— Помилуйте, отецъ родной,—говорилъ Шаховской одному изъ своихъ гостей,—если бы мнѣ пришлось щадить всѣ свои мимолетныя мысли, такъ я бы весь вѣкъ и лица человѣческаго не увидѣлъ. Мое время — раннее утро. Тогда только я истинно счастливъ, и это счастье зима даетъ мнѣ въ половину, а лѣто, хоть кратковременно, но даритъ мнѣ его вполнѣ. Да и можетъ ли быть иначе при моихъ занятіяхъ? Тотъ изъ авторовъ, кто составляетъ планъ со всѣми его подробностями предварительно на бумагѣ, можетъ писать свою пьесу или романъ среди шума и веселья; а какъ я сажусь писать, имѣя въ головѣ одну основную идею, то мнѣ необходимо нужны тишина и спокойствіе. За то я и пишу часто безъ малѣйшихъ поправокъ цѣлыми листами [150]).

Большею частью Шаховской писалъ, стоя у высокой конторки, и, увлекшись, не перемѣнялъ цѣлый день пера. Въ рукописяхъ его четко было одно лишь заглавіе, а остальное представляло ряды ковычекъ, точекъ и іероглифовъ. Почеркъ его не могли разбирать не только другіе, но и онъ самъ. Аксаковъ разсказываетъ, какъ однажды Шаховской читалъ пріятелямъ свою пьесу. Куча листовъ представляла изъ себя рукопись, испещренную поправками, запачканную, съ грубѣйшими ошибками противъ правописанія, почти безъ знаковъ препинанія. Притащивъ свое маранье, Шаховской сказалъ: «Первый актъ я самъ переписалъ, и по немъ будетъ хорошо читать; второй, правда, не переписанъ, ну, да я разберу какъ-нибудь». Но и переписанный набѣло первый актъ былъ похожъ на черновой набросокъ. Шаховской весьма

[150]) Автографъ Шаховского, въ видѣ стихотворной записки его къ Жихареву, приложенъ къ «Драматическому альбому» (Изд. Арапова и Роппольта. М. 1850).

плохо разбиралъ его, заикался, плевалъ, перевиралъ стихи и слова — и, наконецъ, разсердился на себя. Досталось бѣдной его лысинѣ, которую онъ шлепалъ немилосердно.

— Ну, скажите, Бога ради, — вопилъ Шаховской, — есть ли въ Россіи какой-нибудь сапожникъ, какой-нибудь подлецъ, который бы писалъ такъ, какъ я! Ну, да теперь я постараюсь.

И онъ начиналъ стараться. Выходило еще хуже. Онъ поперхнулся, закашлялся и задохся. Попробовалъ было читать Аксаковъ, но безуспѣшно. Снова принялся авторъ и промучилъ слушателей за однимъ актомъ два часа. Невозможно было не хохотать, и князь Шаховской былъ тѣмъ хорошъ, что отъ всей души самъ смѣялся надъ собой. Послѣ чтенія онъ былъ весь въ мылѣ, какъ добрая лошадь, проскакавшая десятка два верстъ. Второй актъ былъ написанъ на ненумерованныхъ листахъ, по которымъ какъ-будто попрыгали птицы съ вымаранными въ чернилахъ ногами. Шаховской не могъ подобрать листовъ одинъ къ другому, выходила такая путаница и ералашъ, что онъ, наконецъ, сказалъ: «Надо напередъ листы разобрать по порядку и перенумеровать, но я разскажу вамъ интригу». И началъ разсказывать интригу [151—158]).

XV.

Домашняя жизнь Шаховского въ Петербургѣ.—Е. И. Ежова.—Собранія у Шаховского.—Отношенія его къ Пушкину, Грибоѣдову и другимъ литераторамъ.—Враги и клевета.

Большая часть жизни Шаховского, съ юношеской поры, около сорока лѣтъ, прошла въ Петербургѣ. Годы военной службы провелъ онъ, живя въ семьѣ балетмейстера Валберха. Читатели уже знаютъ, что это была семья людей образованныхъ и нравственно устойчивыхъ. Уже и тогда наклонности къ литературнымъ занятіямъ и задачи самообразованія заставляли Шаховского уклоняться отъ товарищескихъ кутежей и подобнаго провожденія времени и удерживали дома. Такой образъ жизни, наполненной чтеніемъ, авторскими попытками, бесѣдами въ своемъ кружкѣ, былъ совершенно по душѣ молодому офицеру, и онъ скоро сроднился съ дружеской семьей.

Можно предполагать, что Шаховской жилъ у Валберховъ до поступленія своего на театральную службу. Знакомство и служба при дирекціи

151—158) *Зотовъ*, стр. 15, 38, 39.—*Аксаковъ*, стр. 121, 122, 164, 165.—Воспоминанія о Двѣнадцатомъ годѣ, стр. 389, 391.—*Вигель*, ч. 3, стр. 126.—*Смирновъ*, стр. 106—108.—*Араповъ*, стр. 343.—*Грибоѣдовъ*, т. I, стр. 29.

театровъ сблизили его съ А. Л. Нарышкинымъ, и, кажется, Шаховской жилъ нѣкоторое время подъ гостепріимнымъ кровомъ этого хлѣбосола. Точныхъ указаній на это не встрѣчалось, но, во всякомъ случаѣ, можно утвердительно сказать, что Шаховской, будучи «безсмѣннымъ» при Нарышкинѣ «домашнимъ» у него человѣкомъ, по выраженію современниковъ, вовсе не состоялъ въ званіи приживальщика или прихлебателя и не игралъ такой смѣшной роли въ обществѣ мецената-весельчака, какъ, напримѣръ, піита Гераковъ,—въ чемъ хотятъ увѣрить другіе современники. Вести себя такъ было бы нельзя Шаховскому и по служебному его положенію, да и свойства человѣка общительнаго, веселаго, но смѣшнаго по внѣшнему лишь виду, являлись бы противорѣчіемъ такому поведенію. Шаховской,—по характеристикѣ біографа,—«нравъ имѣлъ добродушный и услужливый», но отсюда далеко до чертъ мелкаго подличанья и шутовства. Мы знаемъ, какъ онъ, будучи еще моложе, оградилъ себя отъ насмѣшекъ и ложнаго положенія «Посланіемъ» къ своей толстотѣ. Это указывало въ немъ сильно развитое самолюбіе и чувство собственнаго достоинства, которое помогло ему удержаться при неблагопріятныхъ условіяхъ на должной высотѣ. Съ семьей Нарышкиныхъ Шаховской и потомъ сохранялъ близкія связи, и мы знаемъ, что онъ въ срединѣ 20-хъ годовъ живалъ лѣтомъ на дачѣ у сына бывшаго директора.

Послѣ заграничнаго путешествія Шаховской не долго жилъ одинокимъ. 4-го іюля 1805 года начала службу при театрѣ, на роляхъ служанокъ и крестьянокъ, воспитанница театральной школы Екатерина Ивановна Ежова. Ей суждено было сдѣлаться подругой жизни Шаховского, — и на всю жизнь.

Эти близкія отношенія къ актрисѣ служили для недоброжелателей Шаховского тоже однимъ изъ поводовъ къ обвиненію его въ безнравственности. На нашъ взглядъ, и здѣсь Шаховской былъ нравственно чистъ, какъ и въ другихъ своихъ поступкахъ. Въ самомъ дѣлѣ, что же онъ сдѣлалъ преступнаго противъ совѣсти и порядочности? Неизвѣстно, какъ сошлись Шаховской съ Ежовой, было ли въ этомъ увлеченіе съ его стороны и разсчетъ съ ея, или что другое. Но, вступивъ въ незаконную связь, Шаховской не поставилъ свою подругу въ положеніе метрессы. Свѣтъ смотрѣлъ бы сквозь пальцы, если бы онъ держалъ ее на сторонѣ, какъ это не только было принято, но даже сохраняло силу извѣстной обязательности, составляло принадлежность свѣтской жизни у людей его круга. Шаховской поступилъ честнѣе: онъ сталъ жить вмѣстѣ съ данною ему судьбою дѣвушкой, какъ съ женою, возвысивъ

ее до себя, но уронивъ себя во мнѣніи свѣта. Нѣтъ сомнѣнія, что свѣтскія условія жизни принесли ему не мало огорченій за его смѣлую, но не прощаемую обществомъ незаконную связь. Онъ, конечно, былъ лишенъ возможности вывозить свою сожительницу по гостиннымъ, поддерживать семейное знакомство,—да и мало ли какія еще неудобства, уколы самолюбія, обиды и оскорбленія велъ за собой его прямой образъ дѣйствій. А сколько пищи для злословія давала эта связь литературнымъ противникамъ Шаховского, касавшимся въ своихъ нападкахъ его интимной жизни, называвшимъ его «родителемъ ежать», «покровителемъ Ежовой», хотя, какъ мы видѣли, онъ совсѣмъ не былъ ея «покровителемъ» въ извѣстномъ смыслѣ этого слова. Мало того: сохранилось даже свидѣтельство о томъ, что Шаховской не желалъ незаконной связи,—онъ предлагалъ Ежовой свою руку, но она, очевидно, понимала, какія послѣдствія часто влечетъ за собою неравный бракъ, и благоразумно отвѣчала на рыцарское,—а вѣрнѣе всего, просто на высказанное отъ добраго и не развращеннаго сердца,—предложеніе, что она любимую Ежову никогда не промѣняетъ на смѣшную и плохую княгиню.

Связь эта длилась долго, до самой смерти Ежовой, въ 1837 году, плодомъ ея были дѣти, и Шаховской всегда былъ вѣрнымъ супругомъ. Закулисная хроника, падкая на пикантныя сплетни, не сохранила ни одного анекдота о наклонности Шаховского къ любовнымъ интрижкамъ и объ измѣнахъ его своей подругѣ, кромѣ развѣ намека на то, что онъ добивался взаимности Валберховой, оставшейся неприступной. Но съ Валберховой Шаховской былъ связанъ прежде всего узами дружбы съ ея семьей, и здѣсь можно предполагать ту же чистую и горячую привязанность, какую онъ питалъ къ другой своей ученицѣ, А. Дюровой, или подъ старость къ П. М. Бакуниной.

Воображая это сожительство драматурга-театрала съ актрисой, трудно представить себѣ, что онъ испыталъ полное личное счастье, которое даетъ любовь истинной подруги жизни, живущей умомъ и сердцемъ одинаково съ мужемъ и понимающей его. Скорѣе это была прочная связь привычки, слѣдующей за увлеченіемъ на долгіе, долгіе годы. Запросамъ нравственнаго существованія, порывамъ къ поэтическому восторгу, витаніямъ въ сферѣ идей и идеаловъ не могла навѣрное удовлетворять Катерина Ивановна. Въ литературѣ она, какъ женщина необразованная, плохо смыслила, а въ драматургіи больше всего интересовалась тѣмъ, чтобъ «ея роля была смѣшна, сама бы за себя говорила», когда ей придется выступать въ свой бенефисъ.

Катерина Ивановна была женщина не злая, но не слишкомъ мягкосердечная, и ей легко было подчинить своей волѣ и держать въ ежовыхъ рукавицахъ слабохарактернаго Шаховского. Онъ побаивался рѣзкой, иногда сварливой и неуступчивой «Катеньки», какъ онъ обыкновенно ее называлъ. Она была прекрасная домоправительница, и домашнее министерство финансовъ,—по замѣчанію современника,—было въ ея рукахъ, а онъ, какъ любитель просвѣщенія, хлопоталъ только о томъ, чтобъ у него въ рабочемъ кабинетѣ была свѣчка или лампа, а что дѣлалось въ гостинной, столовой и даже дѣтской—до него не касалось. Она же завѣдывала и его маленькимъ помѣстьемъ въ Тверской губерніи. Увлеченному своими театральными и литературными дѣлами, разсѣянному, безпечному Шаховскому жилось за ея спиной, какъ у Христа за пазухой, во всѣ слишкомъ тридцать лѣтъ ихъ сожительства. Она же,—по словамъ очевидца ихъ жизни,—въ благодарность за заботы и попеченія о ней любила князя Шаховского, какъ только можетъ любить благородная душою женщина, заботясь совершенно безкорыстно о всѣхъ выгодахъ и спокойствіи его домашней жизни. Первою ея заботою было отстранять отъ него все непріятное и окружать его удовольствіями, которыя могли позволить ихъ средства.

А средства ихъ составлялись изъ жалованья обоихъ и бенефисныхъ ея доходовъ. Ежова сама вручала билеты на свои бенефисы гостямъ, въ кассѣ шла продажа, кромѣ того, коллекторъ бенефисныхъ спектаклей, объѣзжавшій съ бенефиціантами всѣхъ обычныхъ посѣтителей театра, тоже доставлялъ порядочную кипу бумажекъ,—и бенефисный сборъ получался хорошій, тѣмъ болѣе, что Шаховской писалъ къ ея бенефису обыкновенно новыя пьесы и составлялъ заманчиво афишу. Какъ актриса, Ежова была талантливой исполнительницей ролей комическихъ старухъ, на которыя перешла съ субретокъ, по совѣту Шаховскаго.

Выше уже говорилось, что Ежова имѣла дурное вліяніе на князя. Ей приписывали значительную долю того пристрастія, тѣхъ несправедливостей, которыя будто бы проявлялъ Шаховской въ своей театральной дѣятельности. Конечно, разъ Шаховской имѣлъ склонность вообще подчиняться совѣтамъ Ежовой, то онъ могъ прислушиваться и къ ея словамъ, касавшимся театральныхъ дѣлъ. А отъ нея трудно было ждать въ этомъ случаѣ справедливости: вѣдь она и выросла, и жила въ средѣ, искони завистливой, интригующей и несправедливой во взаимныхъ отношеніяхъ. Какъ человѣкъ, Шаховской могъ ошибаться, принимать совѣты подруги за искреннія ея мнѣнія и желанія.

Есть и еще объясненіе закулисныхъ несправедливостей Шаховского, въ которыхъ его обвиняли. Біографъ его говоритъ о немъ: «Пристрастіе его ко всѣмъ окружающимъ вошло въ пословицу» [159]). Это слово «пристрастіе» здѣсь надо понимать не въ обыкновенномъ смыслѣ несправедливаго отношенія къ однимъ для пользы и выгодъ другихъ, но въ смыслѣ сердечной привязчивости. Изъ этого же чувства вытекало и то, которое въ Шаховскомъ называли пристрастіемъ въ прямомъ смыслѣ. Въ закулисной средѣ оно касалось его учениковъ, которыхъ онъ любилъ, потому что они были его созданіями, его гордостью. Ихъ дарованіями онъ не прочь былъ похвастать, имъ желалъ онъ предоставить первыя мѣста, — и это дѣлалось имъ въ полномъ сознаніи не только правильности, но необходимости такого образа дѣйствій. А, съ точки зрѣнія заинтересованныхъ лицъ враждебной стороны или даже совсѣмъ постороннихъ, оно казалось злымъ умысломъ и несправедливымъ пристрастіемъ. Терпя за учениковъ обвиненія, Шаховской не особенно былъ счастливъ ихъ признательностью. Оперившись, большая часть изъ нихъ забывали, сколько силъ клалъ онъ въ ихъ обученіе, и являлись къ нему лишь передъ своими бенефисами съ просьбою написать какую-нибудь пьесу.

Скромная и тихая жизнь Шаховского, посвященная почти вся театру и литературѣ, разнообразилась встрѣчами съ друзьями, пріятелями и знакомыми, собиравшимися часто у него. Въ числѣ ихъ были всѣ тѣ, которые въ его время стояли близко къ словесности и сценѣ, какъ уже испытанные дѣятели или только еще тяготѣвшіе къ музамъ. Короткіе друзья Шаховского и его пьесы,—по выраженію біографа-современника,—были дѣтьми его сердца. Но и пріятели, и просто знакомые встрѣчали въ его домѣ ласковый пріемъ. Юнцы съ загоравшеюся страстишкой къ театру и литературѣ возбуждали въ немъ скоро симпатію, и покровительство его имъ было обезпечено, а случалось вмѣстѣ съ тѣмъ—и постоянный билетъ въ театръ на его даровое кресло.

Знакомство съ литературной средой у Шаховского было обширнѣйшее. Онъ первое время вращался въ кружкахъ Оленина и Державина; у него бывали Грибоѣдовъ, Хмельницкій, Жандръ, Катенинъ, Крюковской, Крыловъ, Кокошкинъ, Бестужевъ (Марлинскій), Пушкинъ, Лобановъ, Жихаревъ, Араповъ и многіе другіе.

Пушкинъ, еще въ юношескихъ лѣтахъ (1815), шелъ противъ Шаховского, слѣдуя, по словамъ его біографа, слѣпо за увлеченіемъ своихъ друзей,

[159]) *Зотовъ.*

мстившихъ за «Липецкія воды». Но онъ же одинъ изъ первыхъ и отсталъ отъ толпы. Катенинъ въ 1818 году привезъ Пушкина къ драматургу, и радушный пріемъ, сдѣланный поэту, связалъ дружескія отношенія между ними. Возвращаясь отъ Шаховского, Пушкинъ называлъ его Катенину прекраснымъ человѣкомъ и отказывался вѣрить, чтобъ онъ могъ вредить Озерову или кому бы то ни было. Въ письмахъ Пушкина за послѣдующее время встрѣчается имя Шаховского, какъ одного изъ его литературныхъ и театральныхъ пріятелей. Иногда Пушкинъ зло подсмѣивается надъ княземъ, а то называетъ его «изрядным авторомъ и добрымъ малымъ». Въ письмѣ къ Катенину (1825) онъ вспоминаетъ «одинъ изъ лучшихъ вечеровъ моей жизни,—помнишь?—на чердакѣ князя Шаховского» [160]).

Съ Грибоѣдовымъ Шаховской встрѣтился въ Польшѣ, гдѣ авторъ «Горя отъ ума» служилъ въ гусарахъ. Это случилось въ концѣ 1812 года, когда Шаховской, какъ уже извѣстно, отвелъ въ Варшаву новобранцевъ изъ Остзейскаго края. Близкое знакомство началось между ними послѣ пріѣзда Грибоѣдова въ Петербургъ (1815), куда онъ привезъ свою первую драматическую работу, переводъ французской комедіи «Le Secret du Ménage», названную имъ «Молодые супруги». Пьеса была переведена по совѣту или даже «по заказу» Шаховского, обѣщавшаго, вѣроятно, поставить ее насценѣ, что и состоялось по пріѣздѣ Грибоѣдова въ Петербургъ. Шаховской, такимъ образомъ, далъ первый осязательный толчекъ къ литературной дѣятельности знаменитаго писателя.

Въ Грибоѣдовѣ знакомство съ Шаховскимъ оставило самыя теплыя воспоминанія. Въ путевыхъ своихъ письмахъ (1819) онъ такъ отзывается о Шаховскомъ. «Это одно изъ самыхъ пріятныхъ для меня созданій. Не могу довольно нарадоваться, что онъ въ числѣ тѣхъ, которые меня любятъ и къ кому я самъ душевно привязанъ. Его статура, чтеніе, сочиненія, горячность въ спорахъ о стопахъ и рифмахъ, кротость съ Катериною Ивановновной,—память объ этомъ обо всемъ иногда развеселяетъ меня въ одиночествѣ. Досадно, что на этотъ разъ нѣкогда къ нему писать».

Въ напечатанной перепискѣ Грибоѣдова упоминается о письмахъ его къ Шаховскому, но нѣтъ ни одного изъ нихъ [161]). Въ Петербургѣ Грибоѣдовъ

---

[160]) *П. В. Анненковъ.* А. С. Пушкинъ. Матеріалы для его біографіи и оцѣнки произведеній. Спб. 1873. Стр. 20, 21, 51, 54. — *А. С. Пушкинъ.* Сочиненія, т. VII, стр. 2, 5, 40, 42, 54, 154.

[161]) Редакторъ послѣдняго собранія сочиненій Грибоѣдова, *И. А. Шляпкинъ*, одно изъ писемъ комика къ неизвѣстному называетъ письмомъ къ князю Шаховскому, хотя и ставитъ

часто бывалъ у Шаховского съ своимъ близкимъ пріятелемъ Катенинымъ. Послѣдній забывалъ свои личныя столкновенія съ Шаховскимъ за кулисами и цѣнилъ въ немъ его талантъ и трудолюбіе. Въ 1817 году Грибоѣдовъ и Хмельницкій, изъ «пріязни» къ Шаховскому, помогли ему написать комедію «Своя семья». Знакомство съ Шаховскимъ не прошло для Грибоѣдова безслѣдно въ смыслѣ вліянія перваго на литературную дѣятельность безсмертнаго писателя. Шаховской, считавшій себя авторитетомъ сравнительно съ молодымъ авторомъ, только послѣ «Горя отъ ума» увидалъ, что его младшій товарищъ по перу — первостепенный талантъ, и призналъ охотно его превосходство. Въ одномъ изъ писемъ 1824 года Грибоѣдовъ, сообщая, что онъ читалъ свою комедію Шаховскому, прибавляетъ: «Шаховской рѣшительно признаетъ себя побѣжденнымъ (на этотъ разъ)».

Менѣе тѣсныя отношенія, чѣмъ съ Пушкинымъ и въ особенности съ Катенинымъ и Грибоѣдовымъ, связывали Шаховского съ Батюшковымъ, который былъ вооруженъ противъ него по поводу Озерова, «Новаго Стерна» и «Липецкихъ водъ» [162]). Но это не мѣшало ему, подсмѣиваясь въ письмахъ надъ внѣшностью Шаховского—«классической каррикатуры», признаваться, что онъ «любитъ его, какъ душу».

Гости собирались у Шаховского по вечерамъ. «Дядьки Емельяныча», вѣрно, уже не было на свѣтѣ, и посѣтителей встрѣчалъ засаленный камердинеръ и лакей Шаховского, Макаръ. Если хозяина не было дома, гостя встрѣчала женщина небольшаго роста, худощавая, привѣтливо начинавшая разговоръ и скоро переходившая къ не церемонному тону, какъ будто съ старымъ знакомымъ; это была Катерина Ивановна, вообще любившая поговорить.

Князь, когда случался дома, принималъ въ своемъ кабинетѣ. Одну сто-

---

при этомъ вопросительный знакъ. Но, повидимому, онъ ошибается, и приводимыя имъ доказательства скорѣе служатъ опроверженіемъ его предположенія. Письмо писано къ человѣку низкаго роста, а Шаховской былъ высокаго роста. Подъ словомъ «ваша» г. Шляпкинъ почему-то подразумѣваетъ Ежову, но это можетъ быть относимо къ женѣ или подругѣ кого угодно. (Полное собраніе сочиненій А. С. Грибоѣдова. Подъ ред. И. А. Шляпкина. Спб. 1889. Письмо къ князю А. А. Шаховскому (?). Т. I, стр. 173—175. Примѣч. къ письму, стр. 366—367).

[162]) Въ эпико-лиро-комико-эпородическомъ гимнѣ «Пѣвецъ въ бесѣдѣ Славянороссовъ», 1813 года, полстрофы *Батюшковъ* посвятилъ и Шаховскому:

Хвала тебѣ, о, Шаховской,
Холодныхъ шубъ кроитель,
Отецъ талантовъ, мужъ прямой,
Ежовой покровитель. (Сочиненія, стр. 183).

рону большой комнаты занимали книжные шкафы, съ размѣщенными на нихъ бюстами древнихъ философовъ и великихъ поэтовъ. По стѣнамъ кабинета развѣшены были нѣсколько сотъ гравированныхъ портретовъ великихъ и замѣчательныхъ людей по всѣмъ отраслямъ знаній, въ хронологическомъ порядкѣ. Среди гравюръ расположены были барельефы, бюсты на кронштейнахъ и красивыя растенія, что въ общемъ было и поучительно, и изящно. На другой сторонѣ стояли два небольшихъ шкафика, и на нихъ по группѣ скульптора Мартоса, а по срединѣ, на высокой и красивой подставкѣ—бюстъ Петра Великаго. Ближе къ окнамъ стояла конторка, на ней виднѣлись старые часы, въ футлярѣ изъ чернаго дерева, съ вдѣланнымъ бронзовымъ крестомъ, на которомъ изображенъ былъ распятый Спаситель. Въ простѣнкахъ между окнами стояли два огромныхъ письменныхъ стола, заваленныхъ письменными принадлежностями. Въ остальныхъ уголкахъ разбросаны были шитые табуреты, разные кресла, диваны и диванчики [163]).

Въ изношенномъ шлафрокѣ, въ вязанномъ шелковомъ колпакѣ, прикрывавшемъ огромную лысину, сидѣлъ въ кабинетѣ Шаховской и работалъ, пока не выходилъ въ столовую. Обѣдать онъ садился поздно, иногда уже при гостяхъ. Салфетка, завѣшенная до самаго горла, не мѣшала ему въ пылу разговоровъ и разсказовъ обливать себя супомъ и соусами. Вина онъ выпивалъ не больше двухъ рюмокъ и вообще не любилъ пить, такъ что, по собственнымъ его словамъ, никогда въ жизни не былъ пьянъ. Послѣ обѣда съ полчаса Шаховской отдыхалъ, а то занимался съ учениками или, лѣтомъ на дачѣ, выходилъ въ садъ и велъ бесѣду съ гостями.

Отдохнувъ, Шаховской, въ томъ же шлафрокѣ, садился въ кресло и ждалъ гостей, если не уѣзжалъ въ театръ. Когда въ числѣ гостей случался кто-нибудь не коротко знакомый, Шаховской облачался въ сюртукъ, и всѣ отправлялись за круглый чайный столъ, гдѣ хозяйничала Катерина Ивановна. Начиналась бесѣда, въ которой неистощимые разсказы Шаховского занимали главное мѣсто. Даромъ ораторства на этихъ собраніяхъ отличался обыкновенно Катенинъ.

Одинъ изъ такихъ вечеровъ подробно описываетъ современникъ (1807) [164]). Шаховской пріѣхалъ изъ театра, за нимъ—Крюковской, авторъ «Пожарскаго», и князь Гагаринъ (впослѣдствіи мужъ трагической актрисы Семеновой).

— Теперь всѣ на лицо, Катенька,—сказалъ князь,—какъ бы чаю?

---

[163]) Описаніе кабинета относится къ 1832 году.

[164]) *Жихаревъ.*

— Ивана Андрѣича еще нѣтъ,—отвѣчала она и тотчасъ послала сказать Крылову (жившему въ томъ же домѣ), что чай готовъ.

Усѣлись около большаго стола, а Шаховской съ Гагаринымъ развалились на диванѣ съ трубками. Не замедлилъ явиться и Крыловъ, сѣвшій въ углу, у печки.

— Спасибо, умница, что мѣсто мое не занято,—сказалъ онъ Катеринѣ Ивановнѣ,—здѣсь потеплѣе.

Поклонникъ Крюковского, Арсеньевъ, завелъ рѣчь о «Пожарскомъ», расхваливая на чемъ свѣтъ стоитъ пьесу. Всѣ слушали. Наконецъ, Шаховской не выдержалъ и, не взирая на присутствіе автора, вспыхнулъ, какъ фейерверкъ.

— Да помилуй, братецъ, откуда ты вдругъ набрался такой премудрости, что выдаешь себя за оракула драматической поэзіи и увѣряешь автора въ томъ, въ чемъ онъ и самъ по совѣсти сознаться не можетъ. Безспорно, пьеса Матвѣя Васильевича имѣетъ свои достоинства, но чтобъ она была первою пьесою въ свѣтѣ, такъ это, голубчикъ, вздоръ. А то еще пущій вздоръ, чтобъ одинъ только ея авторъ былъ опорой и надеждой русской сцены. Не говоря о другихъ, куда же ты дѣвалъ Озерова?

— Ну, это только такъ говорится,—отвѣчалъ Арсеньевъ.

— Говорится? — возразилъ Шаховской, — а зачѣмъ же на вечерахъ у Марьи Алексѣевны [165]) проповѣдуешь ты эту чепуху барынямъ и барышнямъ, которыя ни бельмеса не смыслятъ въ нашей драматической поэзіи? Ты сказалъ, а онѣ повторять пошли: «на русскомъ театрѣ ничего-де путнаго нѣтъ, кромѣ трагедіи «Пожарскій». И вотъ пирогъ испеченъ, мнѣніе готово! Нѣтъ, любезный, ты прямо просишься въ мою сатиру или въ комедію Ивана Андрѣича.

Спустя немного, пріѣхалъ графъ Мусинъ-Пушкинъ.

— Или у тебя сегодня неприсутственный день,—спросилъ онъ князя,—что ничего не читаютъ?

— Да еще не размололись,—отвѣчалъ Шаховской,—и вмѣсто пролога бранимся пока съ Арсеньевымъ.

Потомъ «размололись»: Крыловъ прочиталъ новую басню «Оракулъ», а Шаховской—начало комической поэмы «Расхищенныя шубы».

Послѣ чтенія графъ Пушкинъ спросилъ:

— Ну скажи пожалуйста, князь, когда ты находишь время сочинять

[165]) Нарышкина, жена директора театровъ.

что-нибудь? По утрамъ у тебя должностной народъ, передъ обѣдомъ репетиціи, по вечерамъ всегда общество, и прежде втораго часа ты не ложишься,—когда же ты пишешь?

— Онъ лунатикъ, графъ,—съ громкимъ смѣхомъ сказала Катерина Ивановна,—не повѣрите: во снѣ бредитъ стихами! Иногда думаешь, что онъ тебѣ сказать что-нибудь хочетъ, а онъ вскочилъ, да и за перо, прибирать рифмы!

Темы для разговоровъ на собраніяхъ у Шаховского были разнообразны. Иногда разговоры перемѣшивались съ его воспоминаніями, иногда онъ читалъ свои стихи, до которыхъ былъ большой любитель, иногда читали что-нибудь другіе. Но, главнымъ образомъ, бесѣда вращалась около литературы и театра, и тутъ Шаховской высказывалъ горячо и убѣжденно свои воззрѣнія. Когда рѣчь шла объ иностранной литературѣ, то его кумиромъ являлся геніальный Шекспиръ, знакомый тогда русскому обществу лишь по французскимъ передѣлкамъ. Ничѣмъ нельзя было такъ раздразнить Шаховского и довести его до изступленія, какъ возставая противъ его кумировъ, въ томъ числѣ и Шекспира. Неподдѣльный восторгъ въ Шаховскомъ, нелюбившемъ вообще нѣмцевъ и плохо знакомомъ съ ихъ литературой, возбуждалъ и Шиллеръ, множество тирадъ изъ котораго онъ, обладая прекрасной памятью, зналъ наизусть [166]). Изъ древнихъ классиковъ онъ ставилъ всѣхъ выше Эсхила. Бесѣды длились по цѣлымъ часамъ, и, задѣтый за слабую струну, князь Шаховской могъ протолковать до утра. «Но»,—говаривалъ онъ,—«знатоки жизни дѣло велятъ мѣшать съ бездѣльемъ»,—и, въ оправданіе этого правила, садился играть въ вистъ, который составлялся у него почти каждый вечеръ.

На собраніяхъ Шаховского, гдѣ каждый чувствовалъ себя, какъ дома, бывали артисты и его ученики и ученицы.

Во время главенства въ театральной дирекціи графа Милорадовича, послѣдній бывалъ чуть не ежедневно у Шаховского. Въ то время у князя жили нѣкоторыя изъ воспитанницъ, и это давало пищу клеветѣ, ставившей Шаховского въ очень двусмысленное положеніе. Чтобъ охарактеризовать это положеніе, послушаемъ, какъ отзываются о Шаховскомъ по этому поводу Пушкинъ и Грибоѣдовъ: первый, въ письмѣ къ князю Вяземскому, изъ Одессы (1823), называетъ Шаховского «отличнымъ сводникомъ», а второй, въ письмѣ къ Бѣгичеву (1825), такъ честитъ Шаховского, что въ печатномъ изданіи писемъ

[166]) Подробно взгляды Шаховского на искусство и литературу будутъ изложены въ дальнѣйшихъ статьяхъ.

Грибоѣдова пришлось въ этомъ мѣстѣ прибѣгнуть къ многоточіямъ [167]). Вотъ выписка, идущая къ дѣлу: «Соперникомъ у меня—Милорадовичъ, ... идолъ Шаховского, который ему подличаетъ. Оба . . . . . ! Я этого . . . . . бѣсилъ ежедневно, возбуждалъ противъ себя негодованіе всего дома, потомъ стрѣлялъ какимъ-нибудь тряпичнымъ подаркомъ въ Ежову, и опять мирился, и опять ссорился».

Не задаваясь нисколько цѣлью во что бы то ни стало обѣлять нравственныя качества Шаховского, замѣтимъ, что и на этотъ разъ обвиненія противъ него не имѣли другихъ основаній, кромѣ сплетень. Что касается до двухъ приведенныхъ отзывовъ, то надо сказать, что Пушкинъ писалъ по слухамъ, а Грибоѣдовъ былъ ожесточенъ соперничествомъ Милорадовича по ухаживанію за танцовщицей Телешовой [168]).

Въ воспоминаніяхъ современниковъ выясняются такія подробности. Одинъ изъ нихъ [169]) разсказываетъ, что на дачѣ въ Екатерингофѣ у Шаховского жили самыя талантливыя воспитанницы изъ выпускныхъ, и онъ обучалъ ихъ драматическому искусству: Дюрова, Телешовы, Азаревичевы и др. Графъ, пріѣзжавшій въ Екатерингофъ осматривать работы по устройству тамъ парка, заходилъ къ Шаховскому, оставался обѣдать и проводилъ вечера. Никто изъ высокихъ лицъ не можетъ сдѣлать шагу безъ того, чтобы толпа не перетолковала его по своему. И тутъ много было толковъ объ этой дачѣ Шаховского. «Можемъ по истинѣ увѣрить»,—говоритъ авторъ воспоминаній,—«что всѣ эти слухи были пустою клеветою. Во все время пребыванія тамъ графа не только не было ничего предосудительнаго, но даже не было сказано ничего неприличнаго. Графъ былъ любезенъ, милъ, шутилъ со всѣми, изобрѣталъ для нихъ костюмы, туалеты, прически, но тѣмъ все и кончалось. Были тамъ вовсе другія продѣлки, которыхъ, конечно, ни графъ, ни князь Шаховской не знали. Толпа волокитъ осаждала по вечерамъ заборы дачи, и сквозь рѣшетки происходили разные переговоры, размѣнъ писемъ,—и все, что можно было».

Другой современникъ [170]) разсказываетъ, что большая часть ученицъ Шаховского были молоды и хороши собой, и поклонники ихъ, театралы, знакоми-

---

[167]) *Пушкинъ*. Сочиненія, т. VII, стр. 54.—*Грибоѣдовъ*. Сочиненія, т. I, стр. 194.

[168]) Ей авторъ «Горя отъ ума» посвятилъ восторженное стихотвореніе (Сочиненія, т. II, стр. 365—397).

[169]) *Зотовъ* въ своихъ Воспоминаніяхъ.

[170]) *Каратыгинъ*.

лись съ княземъ и, какъ будто нечаянно, пріѣзжали къ нему въ гости во время классовъ. На дачѣ же воспитанницы, гулявшія по саду, обозрѣвались петербуржцами черезъ подзорныя трубы.

Третій современникъ [171]), упомянувъ о любезности и сюрпризахъ Милорадовича воспитанницамъ, говоритъ далѣе. «Графъ не любилъ, чтобы гости Шаховского для него стѣснялись, и потому, когда онъ бесѣдовалъ съ людьми серьезными въ кабинетѣ, Кат. Ив. Ежова, домоправительница князя, разливала чай въ другой комнатѣ и приглашала остальныхъ гостей играть на билліардѣ. Игра эта обыкновенно происходила на счастье то Катеньки, то Наденьки, то Любушки, то Машиньки,—самыхъ интересныхъ воспитанницъ. Проигравшій расплачивался тотчасъ, и Катерина Ивановна откладывала въ ларецъ денежки для покровительствуемыхъ ею. На вечерахъ князя Шаховского приличіе соблюдалось во всей строгости, и никто не могъ себѣ позволить никакого вольнаго обращенія съ воспитанницами».

Итакъ, что же очевидно? У воспитанницъ, жившихъ въ домѣ Шаховского, были поклонники, ухаживаніе велось настойчиво, Катерина Ивановна, можетъ быть, облегчала путь любви для влюбленныхъ, добивавшихся ея покровительства даже подарками. Но ни откуда не видно здѣсь участія самого Шаховского. А предполагать, что онъ умышленно способствовалъ грѣховнымъ увлеченіямъ, только предполагать—нѣтъ основаній. Въ его жизни нѣтъ чертъ, которыя рисовали бы въ немъ низкую и грязную душу. Выгодъ подобное дѣло ему не доставляло. На службѣ онъ держался своими многолѣтними заслугами. Воспитанницы для него были дороги по страсти его къ искусству, и врядъ ли онъ имѣлъ досугъ заботиться объ ихъ любовной карьерѣ. Всякій согласится, что онъ не могъ гнать отъ себя не только графа Милорадовича, но и любаго изъ обыкновенныхъ поклонниковъ ученицъ, разъ они вели себя прилично, тѣмъ болѣе, что онъ былъ человѣкъ услужливый, любезный и гостепріимный [172—183]).

Во всѣхъ обвиненіяхъ противъ Шаховского видна злоба враговъ его, избиравшихъ орудіемъ своимъ сплетню,—неуязвимую и ядовитую. А враговъ у него было не мало. Помимо тѣхъ, которыхъ наносила на него житейская

---

[171]) *Араповъ.*

[172—183]) *Араповъ,* стр. 201, 230, 234, 274, 330, 349, 350.—*Смирновъ,* стр. 105, 106, 111, 112, 116.—*Соллогубъ.* Воспоминанія. Спб. 1887. Стр. 34.—*Зотовъ,* стр. 39, 40.—*Вольфъ,* ч. I, стр. 64.—*Жихаревъ,* стр. 411—419.—*Виѣль,* ч. III, стр. 147; ч. V, стр. 33, 36.—*Каратыгинъ,* стр. 60, 61, 63.—*Грибоѣдовъ,* ч. I, стр VIII, X, 44, 47, 48, 186.—*Аксаковъ,* стр. 179, 180.—*Батюшковъ,* стр. 436, 500, 507, 514, 539.—*Зотовъ,* Воспоминанія, главы 7 и 10.

волна личныхъ столкновеній, ихъ было много и изъ числа тѣхъ, которыхъ онъ, по его словамъ,

На сценѣ позорилъ
И колкимъ перомъ
Съ собой перессорилъ.

Теперь и онъ, и враги его—историческіе типы и явленія. И обликъ его, очищенный отъ наносной грязи, клеветы и ложныхъ обвиненій, представляется въ высшей степени симпатичнымъ. Въ этомъ смѣшномъ на видъ человѣкѣ, съ большимъ умомъ, добрымъ сердцемъ и слабою волей, горѣлъ всю жизнь огонь страстной и неувядавшей любви къ художественному слову и искусству. Порывистость, легкомысліе, горячность въ увлеченіяхъ не мѣшали ему весь вѣкъ, насколько силъ хватало, упорно трудиться. Въ любимомъ дѣлѣ—театра и литературы онъ стремился найти новые пути, которые вели бы къ высшему идеалу этого дѣла—къ истинному и благому просвѣщенію. Человѣкъ русскій по своимъ задушевнымъ убѣжденіямъ, любя пламенно свою родину, онъ смотрѣлъ на жизнь свѣтлымъ взоромъ, здраво судя о прошедшемъ и съ надеждою думая о будущемъ.

XVI.

Шаховской въ Москвѣ.—Переѣздъ въ Петербургъ.—Судебный процессъ о наслѣдствѣ.—Шаховской въ Харьковѣ.—Близость съ Иннокентіемъ.—Послѣдніе годы.—Предсмертные дни.—Кончина.—Забытая могила.

Вскорѣ послѣ увольненія отъ службы, въ 1826 году, Шаховской переѣхалъ на жительство въ Москву. Разставаться съ любимымъ дѣломъ было для него, безъ сомнѣнія, и горько, и тяжело, и при томъ уходить приходилось чуть не съ позоромъ, какъ негодному для службы. Самый указъ объ его увольненіи,—гласившій, что «для лучшаго устройства и порядка въ театральномъ управленіи» назначаются такіе-то, а Шаховской увольняется,—долженъ былъ огорчить заслуженнаго дѣятеля.

Въ Москвѣ Шаховской попалъ въ кружокъ такихъ же увлекавшихся театраловъ, какъ онъ самъ, и, можно думать, успокоился отъ непріятностей недавняго прошлаго, снова принявшись за театральное дѣло — сочиненіе и постановку пьесъ. Дѣятельность его была изумительная. Онъ безпрестанно сочинялъ, переводилъ и передѣлывалъ пьесы для бенефиціантовъ, которымъ, по своему добродушію, не могъ въ этомъ отказать. Въ одномъ 1827 году было сочинено и поставлено больше десятка разнообразныхъ пьесъ.

Ближайшими его знакомыми здѣсь были театралы: Кокошкинъ, Аксаковъ, Загоскинъ, Писаревъ, искренно къ нему расположенные и цѣнившіе въ немъ его достоинства и заслуги. Въ ихъ кругу Шаховской долженъ былъ чувствовать себя легко, а присущія Москвѣ простота и радушіе не могли не прійтись ему по душѣ. Подробностей о жизни его въ Москвѣ мы не знаемъ, кромѣ того, что разсказано Аксаковымъ, т. е. о близкомъ знакомствѣ съ театралами и постановкѣ пьесъ [184]). Извѣстно также, что Катерина Ивановна пріѣзжала въ Москву и что онъ нѣкоторое время жилъ въ семьѣ своего брата [185]). И для московскихъ театраловъ, и для Московскаго театра его жизнь и дѣятельность въ Москвѣ составили лучшее время 20-хъ годовъ.

Въ Петербургъ Шаховской возвратился въ концѣ 1829 года [186]). Онъ уже не добивался снова выступить театральнымъ дѣятелемъ и, по его словамъ, «предался совершенно волѣ судьбы». Старые знакомые встрѣтили его по прежнему привѣтливо, и ему показалось, что онъ и не уѣзжалъ на четыре года въ Москву, гдѣ, можетъ быть, онъ искалъ забвенія непріятностей. Снова встрѣтился онъ съ литературными пріятелями и даже завелъ миролюбивыя сношенія съ Жуковскимъ и его почитателями. Пушкинъ пригласилъ его участвовать въ затѣвавшемся журналѣ [187]). Снова начались у него собранія, и пошла обычная жизнь.

Въ концѣ того же года Шаховской писалъ Аксакову: «Переѣздъ мой въ Москву не можетъ быть скоро; ибо отъ того, что я живу въ Петербургѣ, по счету, сдѣланному мною, въ нынѣшнемъ году балансъ моихъ расходовъ и приходовъ слишкомъ 10,000 рублями оказался въ мою пользу, и я не только не сдѣлалъ долговъ, но поуплатилъ, не умаляя капитала» [188]).

Шаховской пробылъ въ Петербургѣ около десяти лѣтъ. Въ это время онъ много занимался судебнымъ процессомъ, который доводилъ его, какъ

---

[184]) *Аксаковъ*, стр. 98—101, 104—110, 115, 117—131, 144—181 и др.

[185]) Толычева.

[186]) Въ нѣкоторыхъ біографическихъ данныхъ о Шаховскомъ указывается неправильно, что онъ съ 1826 года переселился въ Москву навсегда. Это невѣрное свѣдѣніе повторяется до послѣдняго времени. Такъ, въ замѣткѣ «Къ пятидесятилѣтію смерти князя А. А. Шаховского», помѣщенной, за подписью *М. П. П.*, въ «Новомъ Времени» (1896, № 7148), категорически утверждается, что Шаховской «съ 1826 года переселился навсегда въ Москву, гдѣ и провелъ 20 лѣтъ своей жизни». Это, какъ видятъ читатели, совершенно несогласно съ дѣйствительными событіями. Тоже повторено и въ журналѣ «Семья» (1896, № 4, стр. 6).

[187]) Письма Шаховского къ Аксакову. «Русскій Архивъ», 1873, № 74, стр. 470—479.

[188]) Тамъ же.

онъ говоритъ, «до одуренія, нагнаннаго на воображеніе мое горестями и каверзами вцѣпившейся въ меня ябеды» [189]). Судебныя записки, разъѣзды по разнымъ присутственнымъ мѣстамъ и совѣщанія съ законовѣдами отнимали у него много времени и онъ мало писалъ и рѣдко посѣщалъ театръ [190]).

Процессъ былъ очень сложный и тянулся много лѣтъ. Шаховскому предстояло получить большое наслѣдство, и ему, никогда не пользовавшемуся обиліемъ благъ земныхъ, стоило похлопотать себѣ на старость объ обезпеченной жизни.

Сущность процесса сводится къ слѣдующему. Въ 1820 году умеръ послѣдній изъ князей Кантемировъ, сынъ Софьи Богдановны, урожденной Пассекъ. Покойный отказалъ все свое громадное состояніе троюродной племянницѣ, графинѣ Булгари. Казна не признала правильнымъ переходъ имущества въ другой родъ и объявила его выморочнымъ. Тогда вступили въ тяжбу съ Булгари, устранивъ казну, князь Шаховской съ братьями, какъ дѣти Анастасіи Ѳедоровны, урожденной Пассекъ, племянницы Софьи Кантемиръ. Булгари доказывала, что мать Шаховскихъ незаконнорожденная, но Государственный Совѣтъ призналъ въ 1836 году извѣтъ этотъ неуважительнымъ. Вмѣстѣ съ Шаховскими къ наслѣдству утверждены были Гедеонова и Энгельгардтъ, называвшія себя дочерьми Ѳедора Богдановича Пассека, дѣда Шаховскихъ по матери. Этимъ претенденткамъ Сенатъ отказалъ только въ 1845 году. Кромѣ ихъ, въ процессѣ участвовали представители фамиліи Пассековъ, которымъ, по Именному повелѣнію Императора Николая Павловича, наслѣдство досталось пополамъ съ Шаховскими, и тѣмъ кончился процессъ, длившійся около 20-ти лѣтъ [191]).

Въ концѣ 30-хъ годовъ Шаховской уѣхалъ изъ Петербурга, схоронивъ передъ тѣмъ свою Катерину Ивановну, «неизмѣнную спутницу по житейскому морю». Приближалась и для него пора собираться въ ту же дальнюю дорогу.

Послѣдніе годы жизни Шаховской провелъ въ Москвѣ, Харьковѣ и въ Харьковской губерніи, гдѣ находилось доставшееся ему по наслѣдству село Рогань, въ 18-ти верстахъ отъ Харькова, по Чугуевской дорогѣ. Въ Москвѣ Шаховской жилъ въ семьѣ своего стариннаго знакомаго и родственника, Мих. Мих. Бакунина, съ дочерью котораго, Павлой Михайловной, онъ, какъ мы

---

[189]) Воспоминанія о Двѣнадцатомъ годѣ, стр. 402.

[190]) *Смирновъ*, стр. 119, 122.

[191]) *А. Б. Лобановъ-Ростовскій*. Русская родословная книга. Изд. 2-е. Спб. 1885. Т. I, стр. 236; т. II, стр. 75—77.—*Т. Пассекъ*. Изъ дальнихъ лѣтъ. Спб. 1879. Т. I, стр. 457—458.

знаемъ, былъ въ перепискѣ. Ей писалъ онъ и изъ Харькова, гдѣ, судя по нѣкоторымъ сопоставленіямъ, онъ бывалъ съ конца 30-хъ годовъ. Такъ, изъ Рогани въ 1838 году онъ писалъ Бакуниной свое автобіографическое письмо, выдержки изъ котораго приведены выше. Попадаются и другія косвенныя указанія на это; напримѣръ, въ 1839 году Шаховской состоялъ подписчикомъ на одинъ мѣстный сборникъ стихотвореній [192]). Отрывокъ другаго письма къ Бакуниной также напечатанъ и даетъ нѣкоторыя указанія относительно жизни Шаховского въ Харьковѣ [193]). Письмо не датировано, но, по косвеннымъ догадкамъ и разысканіямъ, слѣдуетъ установить, что оно относится къ началу второй половины 1843 года [194]). Шаховской жилъ тогда въ домѣ губернскаго предводителя дворянства, князя В. П. Голицына. Какъ мѣстный помѣщикъ, извѣстный уже нѣсколько лѣтъ въ губерніи, онъ имѣлъ тамъ много знакомыхъ среди мѣстныхъ дворянъ. Къ тому же времени онъ успѣлъ узнать и пріобрѣсти расположеніе харьковскаго епископа, знаменитаго проповѣдника и духовнаго витіи, Иннокентія [195]). Отношенія между ними были настолько близки, что Иннокентій называлъ себя «душевнымъ другомъ» Шаховского. Глубокій умъ, широкіе взгляды, краснорѣчіе, дѣйствовавшее на мысль и чувство слушателей, отличали іерарха, и престарѣлому Шаховскому, бодрому, однако, и душевно, и тѣлесно, должны были казаться особой милостью судьбы дружескія и поучительныя бесѣды. Его религіозное настроеніе, всегда глубокое и искреннее, должно было сдѣлаться еще глубже и выше въ маститой старости, когда упадокъ жизненныхъ силъ становился очень замѣтенъ. Разсказывая, какъ онъ при осмотрѣ монастыря чуть не упалъ, Шаховской прибавляетъ: «Въ грустные два года нашей разлуки я такъ постарѣлъ и изнемогъ, что уже мое не подлѣтное молодечество никого не ожесточитъ противъ меня».

Шаховской описываетъ свою поѣздку на торжество въ Ахтырскомъ монастырѣ. По пути въ Ахтырку онъ заѣхалъ къ нѣкоторымъ знакомымъ и въ усадьбу Тростянецъ княгини Голицыной, — «дружбу мою съ которой вы

[192]) *Амвросій Могила.* Думки и пѣсни. Харьковъ. 1839.

[193]) «Чтенія въ Императорскомъ Обществѣ Исторіи и Древностей Россійскихъ», 1865, кн. 2-я смѣсь, стр. 105—115.

[194]) Шаховской описываетъ освященіе возобновленнаго храма и открытіе общежитія въ Ахтырскомъ монастырѣ, а это событіе совершилось 3-го іюля 1843 года (*Иннокентій.* Слова, бесѣды и рѣчи къ паствѣ Харьковской. Спб. 1848. Т. II, стр. 49).

[195]) Иннокентій (Борисовъ), 1800 † 1857, въ монашествѣ съ 1823 года; затѣмъ епископъ Чигиринскій, Вологодскій, съ 12-го января 1842 года—Харьковскій, а съ 1848 года—Херсонскій и Таврическій.

уже знаете», замѣчаетъ онъ. Отсюда они съ княгиней отправились въ Ахтырку, куда на торжество возобновленія храма и открытія общежитія въ Ахтырскомъ монастырѣ прибылъ и Иннокентій. Живо и съ обычными чертами тонкой наблюдательности описываетъ онъ церковную службу, монастырь, обѣдъ и проч.

«Я, несмотря на всѣ развлеченія»,—пишетъ онъ Бакунинои, — «успѣлъ усердно помолиться передъ образомъ Богоматери, какъ всегда и вездѣ молюсь, не за себя только, а за кого? кажется, не нужно вамъ говорить: душа моя полна желаніемъ всѣхъ благъ вамъ и вашимъ. Такъ за кого же она изольется прежде всего моленіемъ къ Господу Богу и Пречистой Его Матери? Да, я молился за васъ, сколько могъ».

Изъ Ахтырки Шаховской воротился въ Тростянецъ, гдѣ, вмѣстѣ съ Иннокентіемъ, въ домѣ Голицыныхъ смотрѣли, между прочимъ, французскаго заѣзжаго фокусника, а послѣ ужина пробесѣдовали далеко за полночь. На прощаньи съ Иннокентіемъ, на другой день, они дали взаимно слово — Шаховской пріѣхать къ іерарху на угощенье во Всехсвятское, а этотъ — заняться тамъ внимательнымъ просмотрѣніемъ поэмы Бакуниной. Тутъ Шаховской упоминаетъ, что въ своей Рогани онъ собирается строить придѣлъ во Имя Преподобнаго Сергія, «заступника и помощника святой Руси и вашего».

Сохранились извѣстія о томъ, что Шаховской, живя въ Харьковѣ, «содѣйствовалъ къ успѣшному образованію Харьковскаго театра» [196]) и продолжалъ заниматься работой надъ драматическими сочиненіями [197]). По современнымъ свѣдѣніямъ, князь Шаховской «покровительствовалъ» Харьковскому театру [198]). Вполнѣ понятно, даже необходимо, было участіе въ судьбахъ Харьковскаго театра такого театрала, какъ Шаховской, но въ чемъ оно выразилось,— достовѣрно неизвѣстно. Изслѣдователь харьковской театральной старины [199]) не сомнѣвается въ томъ, что Шаховской стоялъ близко къ мѣстному театру не только послѣ 1843 года, но даже и прежде. По его предположеніямъ, Шаховской былъ и директоромъ театра, и руководилъ тамъ постановкою своихъ пьесъ. Къ сожалѣнію, и мѣстному историку театра пришлось ограничиться только одними

---

[196]) *Зотовъ*, Біографія, стр. 40.

[197]) «Репертуаръ и Пантеонъ», 1842, книга 16-я, смѣсь, стр. 30, извѣстія изъ Харькова.

[198]) *Н. Коровкинъ*. Тайны русскихъ провинціальныхъ театровъ. «Репертуаръ и Пантеонъ», 1845, книга 2-я, стр. 608.

[199]) *Н. Ч(ерняевъ)*. «Южный Край», 1893, №№ 4332, 4333, 4454.

предположеніями. Въ число ихъ слѣдуетъ отнести и то, въ которомъ говорится объ участіи Шаховского въ особомъ театральномъ комитетѣ [200]).

Послѣднюю поѣздку въ Рогань Шаховской совершилъ незадолго до своей смерти. Онъ отправился туда изъ Москвы 6-го сентября 1845 года. Вечеромъ 4-го января 1846 года онъ вернулся въ Москву, въ семью Бакунинхъ, гдѣ его всегда ожидало утѣшеніе и спокойствіе. Привязанность къ семьѣ Бакунинхъ проходила черезъ всю жизнь князя Шаховского, съ той далекой поры, когда онъ, еще юношей, какъ знаютъ читатели, встрѣтивъ холодный пріемъ у своего роднаго дяди, генералъ-аншефа Пассека, нашелъ теплую ласку и привѣтъ у двоюроднаго брата своего отца и дѣда Бакунинной по матери, Ивана Логиновича Кутузова. За такое долгое время можно было и по привычкѣ полюбить дружескую семью. Но князь Шаховскій сердечно любилъ Бакунинхъ и искренно говорилъ, «что душа его полна желаніемъ имъ всѣхъ благъ».

О послѣднихъ годахъ жизни Шаховского въ Москвѣ не встрѣчается свѣдѣній; а изъ свидѣтелей этой жизни мало осталось въ живыхъ. Въ Зачатіевскомъ монастырѣ, въ Москвѣ, живетъ до настоящаго времени родная племянница Шаховского, княжна Людмила Владиміровна Шаховская, дочь его роднаго брата. Она многое знала о своемъ дядѣ, который живалъ въ ихъ семьѣ, но записанныхъ воспоминаній о немъ у нея нѣтъ; преклонный же возрастъ княжны и болѣзнь, къ сожалѣнію, заставили меня отказаться отъ намѣренія устно побесѣдовать съ нею о князѣ Шаховскомъ.

«Лѣта и скорби одряхлили мою память», — писалъ Шаховской еще въ воспоминаніяхъ о Двѣнадцатомъ годѣ, въ 1836 году, когда ему доходилъ шестой десятокъ лѣтъ. Онъ, какъ мы видѣли, все еще, однако, жилъ, интересовался жизнью и работалъ. Молодые порывы давно минули, онъ вступилъ въ спокойную старость—время воспоминаній о прошломъ и созерцательнаго презрѣнія въ невѣдомое будущее. Силы тѣлесные слабѣли; но особенно замѣтно стало это для близкихъ Шаховского, когда онъ вернулся изъ Харькова въ послѣдній разъ. Въ чертахъ лица его видна была значительная

---

[200]) Комитетъ былъ составленъ въ концѣ 1841 года, когда Шаховской дѣйствительно былъ въ Харьковѣ. Среди членовъ комитета былъ и князь Шаховской, но драматургъ или другой—изъ документальныхъ данныхъ изслѣдованія не видно. Въ 1849 году, когда драматурга не было уже въ живыхъ, въ Харьковѣ также составился театральный комитетъ, и въ немъ участвовалъ полковникъ князь Шаховской. Не этотъ ли Шаховской былъ и въ первомъ комитетѣ?

перемѣна: онъ опустился, постарѣлъ. Самъ онъ былъ, однако, вполнѣ доволенъ своимъ здоровьемъ, по прежнему охотно посѣщалъ тѣхъ, кого любилъ, по прежнему съ воодушевленіемъ разсказывалъ воспоминанія своей жизни.

Утромъ 14-го января Шаховской почувствовалъ себя не хорошо, — это было предвѣстіе смертной болѣзни. Пригласили врачей, но помощь ихъ была уже безсильна. 19-го января больной пріобщился Святыхъ Таинъ и все послѣдующее время просилъ читать ему вслухъ молитвы. Въ первомъ часу, 22-го января 1846 года, князь Шаховской перекрестился и сказалъ окружающимъ: «Ну, теперь простимся!»,—а въ часъ дня его не стало... [201]).

Не стало его,—это общій удѣлъ всѣхъ людей. Но всякій просвѣщенный человѣкъ, всякій дорожащій памятными страницами въ исторіи русской литературы и театра долженъ съ чувствомъ глубокаго сожалѣнія вспомнить, что труды долголѣтней литературной дѣятельности Шаховского оставались до сихъ поръ почти неизвѣстными для потомства. Изъ его драматическихъ произведеній напечатана незначительная часть; но и эти изданія сдѣлались давно библіографической рѣдкостью. Его стихотворенія, прозаическіе отрывки и письма разсѣяны по журналамъ, которыхъ не найдешь иногда и въ богатѣйшихъ книгохранилищахъ. Его рукописи и всѣ бумаги, завѣщанныя П. М. Бакуниной, находятся неизвѣстно гдѣ и, можетъ быть, утрачены навсегда.

Шаховской былъ если не первостепенный писатель, то одинъ изъ первыхъ въ ряду второстепенныхъ; имя его нельзя изгладить изъ исторіи русской литературы, и забывать дѣятельность такихъ людей не только несправедливо, но и обнаруживаетъ недостатокъ истинной просвѣщенности въ образованномъ обществѣ, недостатокъ любви къ своей родинѣ.

Объ изданіи произведеній Шаховского заходила не разъ рѣчь, и не разъ признавалось его право на признательность потомства, выраженную въ формѣ такого изданія [202]). Самъ Шаховской еще въ 1828 году предпола-

[201]) «Москвитянинъ», 1846, № 2, московская лѣтопись, стр. 244—246. — «Московскія Вѣдомости», 1846, № 11, 24-го января. Шаховской не дожилъ около трехъ мѣсяцевъ до 69 лѣтъ. Выше (2-я книга приложеній къ «Ежегоднику», стр. 104, примѣчаніе 4-е) я принялъ дату рожденія Шаховского—24 апрѣля 1777 года—на основаніи показанія Зотова. Попытка моя провѣрить это по метрическимъ даннымъ не дала благопріятныхъ результатовъ: изъ Смоленской Духовной Консисторіи я получилъ свѣдѣніе, что метрическія книги той церкви, въ которой крещенъ Шаховской (село Ивонино), имѣются въ Консисторіи только съ 1781 года.

[202]) Напримѣръ: «Москвитянинъ», 1846, № 2, стр. 244; № 4, стр. 213.—«Репертуаръ и Пантеонъ», 1846, № 4, стр. 40.—«Отечественныя Записки», 1854, № 10, стр. 129.—«Современникъ», 1856, № 7, стр. 15.—«Русская Старина», 1872, Записки Каратыгина и др.

галъ выпустить въ свѣтъ «полное изданіе» своихъ сочиненій [203]), но не привелъ этого въ исполненіе.

Пятидесятилѣтняя годовщина со дня смерти Шаховского напомнитъ о немъ русскому обществу, русскимъ ученымъ и литераторамъ. Не пробудитъ ли она снова мысли издать всѣ его уцѣлѣвшія сочиненія и переписку? Или для этого надо ждать сотой годовщины, если только забытый теперь писатель не будетъ забытъ совершенно и навсегда, какъ забыта его могила...

Похоронили прахъ Шаховского въ Новодѣвичьемъ монастырѣ, въ Москвѣ. Не было печатныхъ объявленій о его кончинѣ, о днѣ и времени выноса, но всѣ, кто успѣлъ узнать о печальномъ событіи, явились отдать послѣдній долгъ усопшему. Въ числѣ несшихъ его гробъ шли и знаменитые представители того дѣла, которому Шаховской беззавѣтно служилъ весь свой вѣкъ, — М. С. Щепкинъ и П. С. Мочаловъ. Гробъ опустили среди могилъ семьи Бакунинихъ.

Тщательные розыски не помогли недавно найти могилу Шаховского: она затеряна безслѣдно [204]). Я тоже тщательно искалъ ее, справлялся о ней у монастырскаго начальства, распрашивалъ у кладбищенскихъ сторожей— и тоже безуспѣшно. Подъ впечатлѣніемъ грустныхъ размышленій долго бродилъ я среди пышныхъ мавзолеевъ и полувросшихъ въ землю плитъ... Забвеніе, всеунижающее, всеобезцѣнивающее,—неизмѣнный спутникъ въ жизни человѣчества, но оно слишкомъ широко распростерло памяти Шаховского свои холодныя объятія...

Алексѣй Ярцевъ.

---

[203]) «Аристофанъ», комедія. М. 1828. Предисловіе сочинителя.

[204]) *В. Анофріевъ.* Могилы писателей. «Русскія Вѣдомости», 1895, 26-го сентября. Княжна Л. В. Шаховская удостовѣрила, на мой вопросъ, что Шаховской погребенъ рядомъ съ Мих. Мих. и Варварой Ив. Бакуниными.

Николай Алексѣевичъ Полевой.

Родился 22-го іюня 1796 года. † 22-го февраля 1846 года.

Съ портрета, рисованнаго карандашемъ, въ 1843 году, неизвѣстнымъ художникомъ, автотипія П. О. Яблонскаго.

Оригиналъ принадлежитъ П. П. Полевому.

Н. А. ПОЛЕВОЙ,

какъ драматургъ.

(Къ 50-ти-лѣтію его смерти).

Исполнившееся 22-го февраля пятидесятилѣтіе со дня смерти Николая Алексѣевича Полевого обнаружило очень крупный пробѣлъ въ исторіи нашей литературы. Какъ это ни странно, но у насъ нѣтъ не только всесторонней оцѣнки дѣятельности этого писателя, работавшаго во всѣхъ областяхъ современной литературы, но даже сколько-нибудь обстоятельной его біографіи. Желающій познакомиться съ жизнью и трудами Полевого располагаетъ такими же средствами, какъ и читатель пятидесятыхъ годовъ. Брошюра Бѣлинскаго, Записки брата его—Ксенофонта Полевого, нѣсколько журнальныхъ статей,—вотъ все, что даетъ литература для ознакомленія съ дѣятельностью замѣчательнаго журналиста, историка, беллетриста и драматурга. Своей статьей мы, конечно, не думаемъ восполнить этотъ пробѣлъ. Драматическая дѣятельность Полевого, составляющая главный предметъ нашей статьи, представляетъ собою самую незначительную часть всей литературной дѣятельности его. Бѣлинскій, сдѣлавшій общую оцѣнку Полевого, какъ писателя, считалъ ее настолько незначительной, что ограничился только простымъ упоминаніемъ о драмахъ, написанныхъ имъ [1]). Думаемъ, однако, что при общей характеристикѣ литературной дѣятельности Полевого такое игнорированіе неумѣстно. Несомнѣнно, что Полевой не былъ выдающимся драматургомъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, никто не станетъ отрицать, что въ свое время для русской

[1]) *В. Г. Бѣлинскій.* Сочиненія. М. 1874. Т. XII, стр. 187.

сцены и общества онъ и въ этой роли имѣлъ не малое значеніе. «Кто двадцать лѣтъ владѣлъ общимъ вниманіемъ публики»,—скажемъ мы словами самого Полевого,—«германской, французской, англійской, русской, тотъ, Скрибъ ли онъ, или Коцебу, не можетъ не имѣть какихъ-нибудь достоинствъ» [1]) и потому,—прибавимъ отъ себя,—заслуживаетъ вниманія.

I.

Николай Алексѣевичъ Полевой родился въ Иркутскѣ. Купеческая семья, въ которой онъ выросъ заключала въ себѣ въ одно и тоже время условія, благопріятствовавшія его развитію и, вмѣстѣ съ тѣмъ, тормозившія его. Отецъ его былъ однимъ изъ сибирскихъ интеллигентовъ, выписывалъ газеты и книги, былъ знакомъ почти со всѣми образованными обитателями Иркутска, но, несмотря на это, неблагосклонно смотрѣлъ на занятія сына. К. Полевой объясняетъ это тѣмъ, что отецъ чувствовалъ «несообразность воспитанія съ дѣйствительностью», преслѣдовалъ своего сына за то, что онъ увлекался науками, и въ порывѣ гнѣва разъ даже бросилъ въ огонь его бумаги [2]). Объ этомъ говорилъ самъ Н. Полевой, это же подтверждаетъ и его большой поклонникъ, И. З. Крыловъ [3]). Видя такое отношеніе къ своимъ занятіямъ, научившись читать, Полевой работалъ потихоньку, работалъ по ночамъ. Днемъ велъ торговыя дѣла отца, а вечерніе досуги употреблялъ на свое ученье. По пріѣздѣ въ Курскъ, куда переселились Полевые вслѣдствіе окончательнаго разстройства дѣлъ, Н. Полевой долженъ былъ поступить прикащикомъ въ чужую контору, но не оставилъ своихъ прежнихъ занятій. Здѣсь онъ у какого-то пьянаго итальянца цирюльника изъ Наполеоновской арміи началъ учиться латинскому и французскому языку у богемца, учителя музыки,—нѣмецкому, а двадцати лѣтъ засѣлъ уже за изученіе высшей русской грамматики. Только его необыкновенной талантливостью и способностями можно объяснить то, что, начавъ болѣе или менѣе серьезное ученіе въ 1818 году, онъ безъ чьей-либо помощи, безъ всякой школы, добился настолько блестящихъ результатовъ, что въ 1828 году могъ предоставить въ Академію Наукъ изслѣдованіе о русскихъ глаголахъ, удостоенное большой серебряной медали, а въ 1825 году началъ издавать лучшій русскій журналъ, своимъ появленіемъ

[1]) «Репертуаръ» 1840, кн. II, стр. 5.

[2]) *К. А. Полевой.* Записки. Спб. 1888. Стр. 17.

[3]) Очеркъ жизни и литературныхъ трудовъ Н. А. Полевого. М. 1849. Стр. 19.—*Н. А. Полевой.* Очерки русской литературы. Спб. 1839. Ч. I, стр. XXXI.

составившій эпоху въ русской журналистикѣ, и даже сталъ во главѣ литературнаго и умственнаго движенія того времени.

Въ самой ранней молодости зародились въ немъ уже тѣ разносторонніе интересы, которые были осуществлены имъ позже. Почти ребенкомъ, онъ писалъ стихи, издавалъ журналъ «Другъ Россіи», любилъ исторію, увлекался *театромъ*. Послѣднее мы считаемъ необходимымъ особенно подчеркнуть въ виду тѣхъ упрековъ, которымъ онъ подвергся позже, начавъ свою драматическую дѣятельность. Булгаринъ, напримѣръ, со свойственнымъ ему цинизмомъ, заявлялъ, что Полевой взялся за это дѣло, не чувствуя къ нему никакого расположенія, изъ простаго разсчета, только потому, что «вкусъ высшаго сословія и публики явно обратился къ театру» [1]). Другіе, соглашаясь съ этимъ, кромѣ того, подозрѣвали Н. А. Полевого еще въ какихъ-то нечистыхъ побужденіяхъ и разсчетахъ [2]).

Между тѣмъ, любовь къ театру проявилась у Полевого въ самомъ раннемъ дѣтствѣ. Въ своихъ воспоминаніяхъ онъ съ увлеченіемъ разсказываетъ о видѣнныхъ имъ въ дѣтствѣ представленіяхъ кукольныхъ комедіантовъ, передаетъ даже содержаніе видѣннаго. Еще въ Иркутскѣ онъ познакомился съ твореніями Сумарокова и Хераскова. «Имѣя темное представленіе о сценѣ и театрѣ»,—разсказываетъ онъ,—«скоро познакомился я теоретически съ драмою и даже самъ началъ писать трагедіи и комедіи. Мнѣ попались въ руки тома два сочиненій Сумарокова, тома два Княжнина, но полную побѣду одержалъ надо мною Херасковъ: двѣнадцать томовъ его твореній, гдѣ нѣсколько томовъ занято его драмами, увлекли меня. Давай читать, давай самому писать» [3]). Результатомъ этихъ увлеченій старыми драматургами былъ цѣлый рядъ дѣтскихъ произведеній въ этомъ же родѣ: трагедія «Бланка Бурбонская», драма «Герои Русскіе въ Пруссіи», въ которой главными героями были Наполеонъ и Беннигсенъ, представленіе «Царская свадьба», изображавшая свадьбу Царя Алексѣя Михайловича. Разсказы о театрѣ онъ слушалъ и читалъ съ величайшимъ вниманіемъ. «Я не иначе думалъ о драматическихъ писателяхъ»,—говоритъ онъ,—«какъ объ избранникахъ рода человѣческаго и, конечно, одурѣлъ бы отъ радости,—да, просто, скорѣе бы повѣрилъ бы, что сдѣлаюсь японскимъ императоромъ, нежели творцомъ чего-нибудь въ родѣ безсмертныхъ

[1]) *Бѣлинскій*. Сочиненія, т. VII, стр. 23–.

[2]) «Русская Старина», 1889, т. LXII, стр. 298; т. LXIV, стр. 104.

[3]) Мои воспоминанія о русскомъ театрѣ и русской драматургіи. «Репертуаръ», 1840, кн. II, стр. 1—12.

твореній Хераскова и Сумарокова». Не выѣзжая изъ Иркутска, пятнадцатилѣтнимъ юношей онъ уже былъ знакомъ со всѣмъ, что было лучшаго въ русской драматургіи, перечиталъ Сумарокова, Хераскова, Озерова, Коцебу, которые тогда признавались классиками, интересовался статьями, трактовавшими о драматической литературѣ, мечталъ о Шекспирѣ.

Попавъ въ іюлѣ 1811 года на извѣстную Макарьевскую ярмарку, онъ не преминулъ побывать въ театрѣ, который произвелъ на него ошеломляющее дѣйствіе. Здѣсь шли въ это время «Гусситы подъ Наумбургомъ» и «Дѣва солнца» Коцебу, «Рѣдкая вещь» и другія пьесы. «Вообразите, что долженъ былъ я чувствовать, въ первый разъ отъ роду пришедши въ театръ и видя Гусситовъ»,—пишетъ Полевой.—«Я заливался слезами, и, право, вышелъ изъ театра добрѣе, нежели вошелъ въ него; а на другой день мои понятія такъ перепутались, что и «Наумбургъ», и «Макарьевъ», и «Гусситы», и ярмарка составили въ головѣ моей что-то такое пестрое, соединеніе чего-то дѣйствительнаго съ фантастическимъ»... Въ Москвѣ, куда онъ былъ отправленъ отцомъ для устройства всякаго рода дѣлъ, Полевой, говоря словами его брата, «вѣтренничалъ», посѣщалъ лекціи, покупалъ книги, по три раза въ недѣлю посѣщалъ театръ [1]), который занималъ тогда середину площади на валу Бѣлаго города, гдѣ кончается Пречистенскій бульваръ. Современный репертуаръ составляли разнаго рода драмы, трагедіи, комедіи, оперы, оперетки, оригинальныя и переводныя. Особенный успѣхъ имѣли Озеровскія драмы—«Эдипъ», «Димитрій» и «Фингалъ», «Сумбека» С. Глинки, а изъ переводныхъ «Отецъ семейства» Дидро, «Коварство и любовь» Шиллера и другія. Полевой сдѣлался записнымъ театраломъ. «Всѣ мы»,—говоритъ онъ о себѣ и своихъ товарищахъ,—«хаживали въ партеръ, безъ афишки угадывали лица, считали себя большими знатоками, хлопали до усталости, судили, рядили, имѣли своихъ любимцевъ и любимицъ и конца не было нашимъ спорамъ за пьесы и артистовъ» [2]). Война 1812 года вызывала сильный подъемъ патріотизма. Полевой былъ свидѣтелемъ и даже участникомъ тѣхъ патріотическихъ восторговъ, которые вызывали пьесы въ родѣ «Минина» С. Н. Глинки. Публика съ удивительной чуткостью подчеркивала каждый стихъ, каждое слово, имѣвшее отношеніе къ тому, что происходило тогда на театрѣ военныхъ дѣйствій. Ближайшимъ результатомъ увлеченія театромъ было то, что Полевой такъ же какъ и раньше, началъ писать для театра, «скропалъ», какъ онъ самъ

[1]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 28, 30.

[2]) «Репертуаръ», 1840, кн. II, стр. 8.

выражается, цѣлую трагедію «Василько Романовичъ», которую, по окончаніи, сжегъ, чувствуя, что она «никуда не годится» [1]). Поселившись въ Курскѣ, гдѣ онъ поступилъ на службу къ купцу А. П. Баушеву, Полевой завелъ здѣсь небольшой домашній театръ, на которомъ ставилась, между прочимъ, трагедія Нарѣжнаго «Димитрій Самозванецъ» [2]). Та же любовь къ театру въ болѣе позднее время высказалась у Полевого-журналиста въ томъ, что его журналъ постоянно слѣдилъ за всѣми выдающимися явленіями не только русской, но и европейской сцены. На страницахъ «Московскаго Телеграфа» можно было встрѣтить переводы лучшихъ статей о драматическомъ искусствѣ, разборы произведеній такихъ драматурговъ, какъ Шекспиръ, рецензіи на всѣ новости драматической литературы. Цѣлый, довольно обширный, отдѣлъ «Телеграфа» былъ посвященъ театру. Князь Вяземскій даже высказывалъ свое удивленіе по этому поводу. «Статьи о русскомъ Московскомъ театрѣ, печатанныя прежде, и кои, кажется, будутъ имѣть продолженіе въ нынѣшнемъ»,—писалъ онъ,—«замѣчательны своею обширностью. Нельзя не подивиться охотѣ и возможности говорить такъ часто и такъ много о г-жѣ Лавровой, г-жѣ Репиной» и др. [3]). Наконецъ, въ томъ же «Московскомъ Телеграфѣ» онъ началъ уже печатать небольшія пьески. Одна изъ нихъ была поставлена даже на сцену позже [4]).

Послѣ всего сказаннаго трудно видѣть въ драматической дѣятельности Полевого простой результатъ *спроса*, тѣмъ болѣе, что и спроса особеннаго не было. «Если дѣло идетъ о модѣ, объ обращеніи вкуса къ театру»,—писалъ Полевой,—«право, его не было и теперь еще нѣтъ; начавши писать, я не могъ увлечься примѣромъ другихъ» [5]). Полевой любилъ театръ, у него были всѣ данныя для того, чтобы сдѣлаться драматическимъ писателемъ, и если онъ сдѣлался таковымъ въ концѣ своей литературной дѣятельности, а не въ на-

---

[1]) Тамъ же. Объ этомъ же говоритъ и *Кс. Полевой* въ своихъ Запискахъ, стр. 30.

[2]) *Кс. Полевой*. Записки, стр. 37.

[3]) *Вяземскій*. Сочиненія, т. II, стр. 126.

[4]) Подъ заглавіемъ «Полчаса за кулисами». Напечатана была она въ «Новомъ Живописцѣ», издававшемся при «Московскомъ Телеграфѣ», подъ заглавіемъ «Утро въ кабинетѣ знатнаго барина». Тамъ же, въ «Живописцѣ», были напечатаны сцены: «Визиты въ Новый годъ», «Бесѣда у стараго литератора или Устарѣла старина», «Бесѣда у молодаго литератора или Старымъ бредитъ новизна», «Предсѣдатель и совѣтники», быль не быль, однако жъ и не сказка, «Разговоръ послѣ бесѣдъ съ литераторами» («Новый Живописецъ Общества и Литературы». М. 1831—1832. Ч. IV и V).

[5]) «Сынъ Отечества», 1839, т. VIII, № 4, стр. 110.

чалѣ ея, то объясняется это простой случайностью. Что же касается до общихъ принциповъ, до убѣжденій Полевого, то онъ нисколько не измѣнилъ имъ. Полевой-драматургъ въ этомъ отношеніи не отличается отъ Полевого-журналиста. Людямъ, обвинявшимъ его въ какихъ-то низкихъ стремленіяхъ, которыя онъ якобы преслѣдовалъ своими патріотическими драмами, достаточно сравнить то, что говорилъ Полевой въ своихъ журнальныхъ статьяхъ съ принципами его драматическихъ произведеній. Такое сравненіе докажетъ несправедливость обвиненія. Въ данномъ случаѣ на первомъ мѣстѣ долженъ быть поставленъ вопросъ о патріотизмѣ драмъ и комедій Полевого, въ которомъ усматривали прямое противорѣчіе съ взглядами, высказывавшимися Полевымъ раньше по этому вопросу. Несомнѣнно, что Полевой всегда, въ теченіе всей своей жизни былъ самымъ искреннимъ патріотомъ. Еще изъ Курска, т. е. въ то время, когда ему было около двадцати лѣтъ, Полевой посылалъ въ «Русскій Вѣстникъ» разнаго рода патріотическія стихотворенія и статьи, въ которыхъ можно замѣтить тѣ же чувства, что и въ болѣе позднихъ драматическихъ сочиненіяхъ [1]). Тотъ же патріотизмъ, преклоненіе передъ всѣмъ русскимъ сказалось во многихъ изъ его статей, писанныхъ въ то время, когда его обвиняли уже чуть не въ измѣнѣ отечеству. Приведемъ нѣсколько примѣровъ. Полевой очень цѣнилъ Державина, между прочимъ, за то, что «сочиненія его исполнены русскаго духа, котораго видомъ не видать, слыхомъ не слыхать у другихъ мнимо-русскихъ поэтовъ» [2]). Мысль Д. Н. Каншина издать народныя русскія пѣсни встрѣтила въ немъ полное сочувствіе [3]). Разбирая оперу Верстовскаго «Вадимъ», Полевой коренной недостатокъ ея музыки видѣлъ въ отсутствіи «самобытности», національнаго характера. «Стихіи» для такой музыки должны были найтись, по его мнѣнію, «въ душѣ русской, мелодіяхъ народныхъ. Уклонись только въ душу свою, русскій Веберъ!»,—писалъ онъ,—«вдохновись, исполнись духомъ и религіей родной страны и изобрѣтай новыя формы для созданій изъ родныхъ словъ и пѣснопѣній» [4]). Комедія «Чародѣйство», несмотря на то, что представляла собою грубый фарсъ, была похвалена Полевымъ за то, что въ ней «видна Русь, какъ она есть, съ природы списанная, *не поддѣланная*». «Въ новой комедіи»,—писалъ онъ,—«есть разгулъ русскаго простонарод-

[1]) *С. Н. Глинка.* Записки. Спб. 1895. Стр. 310—311.

[2]) «Московскій Телеграфъ», 1832, № 18, стр. 224.

[3]) Тамъ же, 1833, № 14, стр. 269; 1831, № 12, стр. 485.

[4]) Тамъ же, 1832, № 18, стр. 280.

наго юмора, разгулъ тяжелый, странный, но *онъ милѣе намъ кажется всякаго переводнаго*, водевильнаго и мелодраматическаго умничанья» [1]). По поводу трагедіи Крюковского «Пожарскій», Полевой писалъ, что «такой предметъ, какъ Пожарскій, въ самомъ неискусномъ изображеніи долженъ поражать умъ и возвышать душу, ибо онъ заставляетъ насъ *гордиться* достоинствомъ человѣка и гражданина русскаго... Кто, напримѣръ, безъ сердечнаго волненія можетъ читать или слышать слѣдующія слова Пожарскаго:

Россія не въ Москвѣ: среди сыновъ она,
Которыхъ вѣрна грудь любовью къ ней полна... и т. д.» [2])

Въ русскомъ солдатѣ Полевой всегда видѣлъ «добраго, храбраго русскаго воина», «достойнаго брата, съ которымъ былъ *готовъ раздѣлить и любовь къ родинѣ* и всѣ вещественныя выгоды»... [3]) «Я самъ купецъ»,—писалъ Полевой въ статьѣ по поводу устройства Коммерческаго училища,—«и горжусь, что принадлежу къ сему почтенному званію, которое, уступая, можетъ быть, другимъ въ образованіи, конечно, не уступитъ никому въ *желаніи добра отечеству* и помнитъ, что изъ среды его вышелъ безсмертный мясникъ Нижегородскій» [4]). К. Мосальскаго, автора драмы «Сирота», онъ похвалилъ за желаніе «вселить въ дѣтей любовь къ отечественному, русскому» [5]). Любопытно, что даже въ своей роковой рецензіи на драму Кукольника «Рука Всевышняго отечество спасла», по выраженію эпиграммы, «погубившей» Полевого, заставившей его прекратить свой журналъ, онъ является патріотомъ. «Изъ освобожденія Москвы Мининомъ и Пожарскимъ»,—писалъ онъ,—«невозможно создать драмы, какъ это сдѣлалъ Кукольникъ, ибо тутъ не было драмы въ дѣйствительности. Романъ и драма заключались въ событіяхъ до 1612 года. Мининъ и 1612 годъ — это *гимнъ, ода*, пропѣтые экспромптомъ русскою душою въ нѣсколько мѣсяцевъ» [6]). Если онъ упрекалъ здѣсь Кукольника, то лишь за то, что въ его пѣснѣ «нисколько и ничего нѣтъ историческаго, ни въ событіяхъ, ни въ характерахъ». Полевой просто, безъ всякихъ антипатріотическихъ намѣреній, недоумѣвалъ, зачѣмъ Кукольникъ назвалъ свою драму «заимствованной *изъ Отечественной исторіи*» [7]). Этихъ

[1]) Тамъ же, 1831, № 12, стр. 481—482.
[2]) Тамъ же, 1829, № 11, стр. 376—377.
[3]) Тамъ же, 1833, № 14, стр. 269.
[4]) Тамъ же, 1829, № 19, стр. 362.
[5]) Тамъ же, 1831, № 2, стр. 257.
[6]) Тамъ же, 1834, № 3, стр. 499.
[7]) Тамъ же, стр. 503.

примѣровъ достаточно, чтобъ убѣдиться въ искренности Полевого, написавшаго и «Дѣдушку русскаго флота», и «Купца Иголкина», и «Костромскіе лѣса» и другія свои пьесы, проникнутыя сильнымъ патріотизмомъ.

На чемъ же, однако, основывались тѣ упреки въ «ненависти къ своему отечеству» [1]), которые высказывались Полевому по поводу перваго періода его дѣятельности, въ чемъ усматривали антипатріотическія убѣжденія Полевого? Несомнѣнно, что безъ огня дыму не бываетъ. Нѣкоторыя изъ мыслей Полевого могли быть истолкованы и истолковывались въ такомъ смыслѣ. Онъ, дѣйствительно, всегда и энергично нападалъ на «квасный», т. е. дѣланный, фальшивый патріотизмъ, на то, что имѣло только видъ патріотизма. Онъ, напримѣръ, постоянно былъ противъ тѣхъ «многихъ патріотовъ нашихъ, которые не могутъ хвалить и любить отечественнаго *безъ того, чтобы не ругать и не презирать иностраннаго*» [2]). Умъ и критическое чутье не позволяли ему закрывать глаза на фальшивый патріотизмъ, которымъ обличалось большинство современныхъ драмъ. «Какая тутъ Русь!»,—возмущался Полевой,—«пошлыя забавы на посидѣлкахъ и пляски, которыя мы видимъ въ каждомъ почти дивертиссементѣ, болтовня русской бабы, мошенничество нищихъ, подьячій, забавы разбойниковъ на междудѣльѣ,—и все это скрашено русскими поговорками и пословицами»... [3]). Такого рода взглядами Полевой не могъ не возстановить противъ себя тѣхъ литераторовъ, которые, «отвергая и классицизмъ, и романтизмъ, требовали *какой-то особенной народной поэзіи* и безпрестанно твердили о русскихъ пѣсняхъ, русскихъ лѣтописяхъ, врядъли ихъ читавши»... [4]). Это непризнаніе «мужицкихъ поговорокъ, пословицъ, пѣсенъ, дракъ» и т. п. эффектовъ народной, національной жизнью создало Полевому репутацію человѣка, ненавидящаго свое отечество. Насколько оно основательно, насколько Полевой, какъ драматургъ, измѣнилъ своему основному убѣжденію—очевидно, думаемъ, для каждаго. Даже Булгаринъ замѣтилъ, что въ Полевомъ нѣтъ того патріотизма, который онъ же прозвалъ *квасным*ъ, т. е. патріотизма, возбуждающаго глупую и безотчетную ненависть ко всему иностранному, не различая хорошаго отъ дурнаго [5]).

---

[1]) *Вигель.* Записки, т. II, стр. 187.

[2]) «Московскій Телеграфъ», 1831, № 2, стр. 257.

[3]) Тамъ же, 1833, № 3, стр. 482.

[4]) Тамъ же, 1825, № 2, стр. 167.

[5]) Панорамическій взглядъ на современное состояніе русскихъ театровъ. «Репертуаръ», 1840, стр. 19.

Болѣе основательно другое утвержденіе современной критики. Бѣлинскій въ одной изъ своихъ статей высказалъ мысль, что «драмы г. Полевого—живое опроверженіе того, что онъ писывалъ, бывало, о чужихъ драмахъ, а критика его — рѣшительное ауто-да-фе для его драмъ» [1]). Для того, чтобы провѣрить это утвержденіе намъ нужно посмотрѣть, что представлялъ собою Полевой, какъ театральный критикъ. Его критическія статьи заключаютъ въ себѣ достаточный матеріалъ для рѣшенія этого вопроса.

Повидимому, у Полевого не было какихъ-нибудь строго опредѣленныхъ взглядовъ на драму. Будучи поклонникомъ Кузена, послѣдователемъ эклектической философіи, Полевой и по этому вопросу не выработалъ какой-нибудь болѣе или менѣе опредѣленной системы. Передъ нимъ носилось представленіе о какой-то новой драмѣ, о какихъ-то новыхъ требованіяхъ, но представленіе это было очень смутно. «Какая должна быть современная драма у каждаго народа»,—спрашивалъ онъ,—«и даже должна ли быть отдѣльная драма русская, французская, нѣмецкая? Для меня все это составляетъ еще до сихъ поръ вопросы. Я увѣренъ, что современная намъ драма не осуществлена ни французскими классиками и романтиками, ни германскою драмой Шиллера, Гете, ни даже Шекспиромъ» [2]). Вполнѣ естественно, что современныя русскія драмы не могли удовлетворять требованіямъ даже не такого взыскательнаго человѣка, какъ Полевой. Онъ, впрочемъ, насколько можно судить по его рецензіямъ, главнымъ образомъ требовалъ естественности, правды въ изображеніи жизни. «Сто русскихъ романтическихъ поэмъ»,—писалъ онъ, — «за одну комедію, подобную «Дворянскимъ выборамъ» или «Выбору исправника». Здѣсь драгоцѣнны для насъ природа, мѣстность. Сочинитель *изъ живаго общества* беретъ карикатурныя лица свои: характеры, обычаи, слова ихъ списываетъ съ удивительной вѣрностью» [3]). Автора комедіи «Шельменко» Полевой хвалилъ за «оригинальность» и «*умѣнье списывать съ природы*» [4]). «Горе отъ ума» встрѣтило въ «Московскомъ Телеграфѣ» самый сочувственный пріемъ. Полевой видѣлъ въ немъ «произведеніе въ своемъ родѣ единственное на русскомъ языкѣ и замѣчательное для всѣхъ словесностей». Больше всего цѣнилъ онъ въ этой комедіи «самобытность» и «первообразность характеровъ», то, что герои этой комедіи были живыми

[1]) *Бѣлинскій.* Сочиненія, т. VII. 459.

[2]) «Сынъ Отечества», 1839, т. VIII, № 4, стр. 111.

[3]) «Московскій Телеграфъ», 1830, № 25, стр. 86.

[4]) Тамъ же, 1831, № 19, стр. 388.

людьми, а не маріонетками, дѣйствительно жили, а не дѣйствовали и двигались [1]). Само собою понятно, что восторгаться Полевому приходилось не часто, гораздо рѣже, нежели возмущаться. Его возмущало прежде всего то, что русскій театръ былъ простымъ, при томъ же грубо сдѣланнымъ, сколкомъ съ театра французскаго. «Перенимая все отъ французовъ»,—писалъ онъ,—«мы завели у себя на сценѣ *драму* со всѣми ея уродливостями и передѣлываемъ водевиль (это чадо французской веселости), такъ же, какъ передѣлываемъ французскихъ Дорантовъ и Клеантовъ въ Прямосудовыхъ и Здравомысловыхъ» [2]). Результатомъ такой подражательности было полное отсутствіе жизни и естественности въ твореніяхъ россійскихъ драматурговъ, которыя, кромѣ того, изобиловали всякаго рода сценическими эффектами, бывшими тогда въ большомъ ходу на Западѣ. «Ужасы, Фаустовскія сборища вѣдьмъ, колдуньи Макбетовы, буря въ Лирѣ кажутся имъ»,—говорилъ Полевой по адресу этихъ драматурговъ,—«единственными основаніями трагедіи. Не понимая ни величія, ни духа, ни цѣли романтической трагедіи, они склеиваютъ вмѣстѣ всевозможные страхи: скелетовъ, громы, чертей, сумасшедшихъ и заставляютъ дѣйствующія лица ругаться, драться, рѣзаться, бѣгать, кричать» [3]). Всякая драма, не удовлетворявшая требованіямъ естественности и правды, вызывала энергичныя нападки со стороны Полевого. Барона Розена, автора драмы «Россія и Баторій», Полевой упрекалъ за то, что герои его только резонируютъ, народъ является по заказу и вся драма «влечется» отъ начала къ концу безъ жизни, безъ связи. «Драма ли все это передвиганіе сценъ въ Москву, Псковъ, Александровскую слободу, въ станъ Баторія; все это мельканіе лицъ, которыя приходятъ, говорятъ долго, иногда даже очень долго, и ничего не сказываютъ; наконецъ, вся эта замазка трещинъ между явленіями, *народныя* сцены? Нѣтъ. Все это не драма: видимъ бѣготню лицъ, сраженія, слышимъ разговоры, пальбу, крикъ и шумъ, но *жизни нѣтъ*, и ничто не клеится тутъ одно къ другому. Можете выкинуть половину явленій, и драма ничего не потеряетъ. Попробуйте пропустить всѣ сцены въ таборѣ Баторія, выкинуть *его*, выкинуть Курбскаго, поляковъ, и драма еще много выиграетъ, ибо сдѣлается короче» [4]). Мелодраму «Пебло» онъ нашелъ «отвратительной», потому что «характеры дѣйствующихъ лицъ и многія подробности *неесте-*

[1]) Тамъ же, 1833, № 18, стр. 245—254.

[2]) Тамъ же, 1838, № 24, стр. 493.

[3]) Тамъ же, 1831, № 13, стр. 86; 1826, № 14, стр. 156—163.

[4]) Тамъ же, 1833, № 16, стр. 573.

ственны, нисколько не похожи на испанскіе, что въ пьесѣ нѣтъ и слѣдовъ испанскаго колорита»[1]). Драма Грильпарцера «Прародительница» показалась Полевому неудовлетворительной, потому что «страсти въ ней не развиты, лица не отдѣланы, явленія не связаны, дѣйствіе перепутано, *событія и дѣла навалены кучею, громадою безобразной*»[2]). Съ этой же точки зрѣнія Полевой не удовлетворялся трагедіями Байрона, «невѣрными въ дѣйствующихъ лицахъ», потому что въ нихъ «говоритъ поэтъ, а герои бездѣйствуютъ»[3]). Всякаго рода грубые сценическіе эффекты, представлявшіе собою неотъемлемую принадлежность кукольныхъ комедій, казались Полевому тоже несоотвѣтствующими серьезной драмѣ. Драму «Людмила» поэтому онъ сравнивалъ съ лубочной картинкой, раскрашенной сурикомъ, лазурью, гуммигутомъ и ярью мѣдянкой... «Вотъ вѣрное изображеніе патріотическихъ балетовъ, драмъ, мелодрамъ, которые видимъ на нашемъ театрѣ», — писалъ онъ. — «Нѣсколько человѣкъ бьются на сабляхъ, слышно хлопанье фейерверка, бьютъ въ барабанъ, человѣкъ пятьдесятъ маршируетъ по театру, наконецъ, генералъ затягиваетъ пѣсню, потомъ начинаются пляски, цыганская, русская—и дѣло кончено»[4]). Разбирая «Двумужницу» князя Шаховского, Полевой набросалъ въ видѣ примѣра планъ «романтической драмы»: — «Ванька-взорви-голова или Чертовъ пасынокъ», гдѣ пустилъ въ ходъ всѣ употреблявшіеся тогда сценическіе эффекты, которыми, кстати сказать, позже и самъ не брезгалъ, — вѣдьмъ, подъячихъ, разбойниковъ и т. д. Кромѣ того, представилъ цѣлый рядъ пародій на народныя пѣсни и quasi-народный жанръ, въ такомъ родѣ:

Мы заваримъ ли
Пива крѣпкаго;
Мы затремъ его—
Головой своей,
Мы сваримъ его
Молодечествомъ и т. д.

Дѣйствующія лица въ этой пародіи говорятъ не иначе, какъ слѣдующимъ образомъ: «Сидитъ атаманъ, пригорюнился, опустилъ свои руки бѣлыя, во слезахъ его очи ясныя» и т. д.[5]). Развязки, состоявшія въ извѣст-

[1]) Тамъ же, 1831, № 3, стр. 416.
[2]) Тамъ же, 1831, № 4, стр. 571.
[3]) Тамъ же, 1838, № 20, стр. 461.
[4]) Тамъ же, 1830, № 13, стр. 87; 1838, № 21, стр. 96.
[5]) Тамъ же, 1833, стр. 490, 491.

номъ пріемѣ—deus ex machina и часто практиковавшіяся впослѣдствіи самимъ Полевымъ, въ это время встрѣчали съ его стороны насмѣшки. Такъ, напримѣръ, онъ иронически разсказываетъ, какимъ образомъ князь А. А. Шаховской закончилъ своего «Рославлева». «Пока Рославлевъ въ отчаяніи»,—писалъ Полевой,—слышенъ шумъ, гремитъ барабанный бой, идутъ русскіе солдаты, крикъ *ура*... и поэмѣ сей конецъ» [1]).

Нужно замѣтить, что Полевой вообще ставилъ князя Шаховского не очень высоко, соглашался признать въ немъ «первоклассnаго писателя», какъ его нерѣдко называли, но только въ томъ случаѣ, если подъ этимъ словомъ разумѣть первый классъ уѣзднаго училища [2]). «Князь А. Шаховской»,—говорилъ о немъ Полевой,—«до нынѣ испыталъ всѣ роды драматическихъ сочиненій, писалъ трагедіи, комедіи, оперы, водевили, мелодрамы въ стихахъ и прозѣ, бралъ предметы изъ библіи (Деббора), изъ исторіи, изъ сказокъ, передѣлывалъ въ драмы романы В. Скотта и М. Н. Загоскина, поэмы Пушкина, обошелъ весь міръ, ища сюжеты для драмы, былъ и въ древней Греціи, и въ новой Франціи; такое безпокойство показываетъ, безъ сомнѣнія, или многообразное величіе генія, или рѣшительную неудачу, которая встрѣчаетъ писателя на всѣхъ тропинкахъ Парнаса, такъ, что ему не остается ничего другаго, какъ перестать писать или сознаться, подобно Репетилову: «и я въ чины бы лѣзъ, да неудачи встрѣтилъ» [3]). Особенно не нравилось Полевому въ Шаховскомъ подражаніе «новымъ французскимъ драматикамъ, у которыхъ четвертуютъ и душатъ на сценѣ», а главными героями являются разнаго рода разбойники и мошенники [4]).

Послѣ всего этого, казалось бы, естественнѣе всего было ожидать, что удовлетворитъ Полевого Гоголь, тѣмъ болѣе, что онъ такъ сочувственно принялъ комедію «Горе отъ ума» [5]), а о «Борисѣ Годуновѣ» Пушкина высказался, какъ о «великомъ явленіи нашей словесности», какъ о «шагѣ къ настоящей романтической драмѣ» [6]). Случилось, однако, далеко не такъ. Полевой не понялъ «Ревизора», и потому, конечно, не былъ удовлетворенъ имъ. Поклонникъ Кузена, романтикъ, восхищавшійся Викторомъ Гюго и

---

[1]) Тамъ же, 1832, № 13, стр. 126.

[2]) Тамъ же, 1830, № 15, стр. 383.

[3]) Тамъ же, 1833, № 3, стр. 474.

[4]) Тамъ же, 1833, № 3, стр. 482.

[5]) Тамъ же, 1825, № 2, стр. 167.

[6]) Тамъ же, 1831, № 2, стр. 245.

всю жизнь пропагандировавшій свои убѣжденія, Полевой, конечно, не могъ отрѣшиться отъ нихъ для Гоголя. Онъ требовалъ естественности и жизненной правды, но далеко не въ такой степени, какъ это сдѣлалъ Гоголь. Незамысловатая обиходная завязка, обыкновенные сѣренькіе люди съ ихъ повседневными дѣлами и заботами, обыденный тонъ, отсутствіе идеальныхъ типовъ— все это слишкомъ отличалось, слишкомъ превосходило всѣ тѣ стремленія къ правдѣ и реализму, которыя были выработаны Полевымъ. «Ревизоръ» производитъ слишкомъ цѣльное и опредѣленное впечатлѣніе для того, чтобъ оно могло быть понятно эклектику, всегда останавливавшемуся на серединѣ, философу, который, признавая принципъ, не допускалъ его приложенія и наоборотъ. Результатомъ такого непониманія явилась статья Полевого, вооружившая противъ автора ея всѣхъ лучшихъ представителей современнаго общества. «Ревизоръ» Гоголя»,—писалъ въ этой статьѣ Полевой,—«фарсъ, который нравится именно тѣмъ, что въ немъ нѣтъ ни цѣли, ни драмы, ни завязки, ни развязки, ни опредѣленныхъ характеровъ. Языкъ въ немъ—неправильный, лица—уродливые гротески, характеры — китайскія тѣни, происшествіе — несбыточное и нелѣпое, но все вмѣстѣ уморительно-смѣшно, какъ русская сказка о тяжбѣ ерша съ лещомъ, какъ повѣсть о дурнѣ, какъ малороссійская пѣсня:

Танцювала рыба зъ ракомъ,
А петрушка съ пастернакомъ,
А цыбуля съ часныкомъ...

Не подумайте, чтобы такія созданія было легко писать, чтобы всякій могъ писать ихъ. Для нихъ надобно дарованіе особенное, надобно родиться для нихъ» [1]). Само собою понятно, что въ этомъ отзывѣ не было ничего личнаго, неискренняго, ничего такого, въ чемъ заподозрили Полевого многіе изъ его современниковъ. Полевой просто *не могъ* оцѣнить по достоинству Гоголя, потому что, какъ говоритъ Бѣлинскій, «былъ уже въ своей апогеѣ и у него на все были уже составлены свои опредѣленія» [2]). Послѣ блестящей защиты Н. Г. Чернышевскаго въ этомъ уже не станетъ никто сомнѣваться [3]). Если прибавимъ ко всему сказанному, что Полевой требовалъ отъ актеровъ не только природнаго таланта, но также искусства и образованности, что удовлетворялъ его требованіямъ больше Каратыгинъ, нежели

[1]) «Русскій Вѣстникъ», 1842, № 1, стр. 61.

[2]) *Бѣлинскій*. Сочиненія, т. III, стр. 104—105.

[3]) «Современникъ», 1855, № 12, стр. 32—65.

Мочаловъ [1]), то мы получимъ болѣе или менѣе опредѣленное представленіе о принципахъ Полевого, какъ театральнаго критика. Изъ дальнѣйшаго изложенія будетъ видно, что дѣйствительно нѣкоторые изъ упрековъ, которые онъ дѣлалъ другимъ драматургамъ, безъ всякихъ натяжекъ могли быть приложены и прилагались къ его драмамъ.

Перейдемъ теперь къ разсмотрѣнію его драматической дѣятельности.

II.

Какъ мы уже говорили выше, Полевой всегда увлекался театромъ и давно уже мечталъ о дѣятельности драматурга. Внѣшнимъ толчкомъ, побудившимъ его взяться за это дѣло былъ «Гамлетъ». «Въ грустное время жизни»,—говоритъ объ этомъ Полевой,—«когда я развлекался, сочиняя «Аббатонну» Шекспиръ, старый другъ мой, соблазнилъ переводить «Гамлета»... Успѣхъ [2]) рѣшилъ дѣло и побудилъ меня на драматическій опытъ еще, а потомъ на другой и третій» [3])... Шекспиръ сильно интересовалъ Полевого еще въ то время, когда онъ издавалъ «Московскій Телеграфъ». Не знаемъ, возбудили-ль этотъ интересъ въ немъ «слова Шлегелей, барона Экштейна и статьи французскаго журнала «Globe», какъ предполагаетъ Бѣлинскій [4]), но фактъ остается фактомъ. Полевой постоянно пропагандировалъ Шекспира въ своемъ журналѣ, гдѣ помѣстилъ цѣлый рядъ статей о немъ, переводныхъ и оригинальныхъ, нѣсколько отрывковъ изъ «Короля Лира» и другихъ трагедій. Переводъ «Гамлета», сдѣланный Вронченко, онъ привѣтствовалъ «съ радостью», находилъ, что этотъ огромный трудъ, прекрасно исполненный, дающій дѣйствительное представленіе о Шекспирѣ, заслуживаетъ «величайшей благодарности современниковъ» [5]). Такой же похвальный отзывъ встрѣтила драматическая шутка В. Кюхельбекера, главнымъ образомъ, за обстоятельное предисловіе о Шекспирѣ, который въ то время былъ «такъ мало извѣстенъ» [6]). Дѣйствительно, Шекспиръ въ то время былъ очень мало извѣстенъ, и если извѣстенъ, то не съ хорошей стороны, а потому, говоря словами Полевого,

[1]) *А. В. Кольцовъ.* Стихотворенія и письма. Подъ редакціей А. И. Введенскаго. Спб. 1895. Стр. 190.

[2]) Представленъ въ первый разъ на Московскомъ театрѣ 22-го января 1837 г., въ бенефисъ Мочалова.

[3]) «Сынъ Отечества», 1839, т. VIII, № 4, стр. 110.

[4]) *Бѣлинскій.* Сочиненія, т. VI, стр. 625.

[5]) «Московскій Телеграфъ», 1838 № 24, стр. 496—497.

[6]) Тамъ же, 1825, № 22, стр. 199.

«большая отвага надобна была» для того, чтобы выступить съ «Гамлетомъ» [1]). Полевой не побоялся неблагопріятныхъ условій и выступилъ съ «Гамлетомъ», даже не переведеннымъ, а приспособленнымъ для сцены. Поступая такимъ образомъ, онъ имѣлъ за собой авторитетъ Шлегеля, допускавшаго «вольности» въ переводѣ Шекспира и старавшагося только возможно вѣрнѣе «передать его духъ, поэзію». Кромѣ того, Полевой, большой знатокъ сцены и театра, видѣлъ, что «Гамлетъ», въ томъ видѣ, какъ онъ написанъ авторомъ, не совсѣмъ удобенъ для современной сцены, и потому сократилъ мѣстами слишкомъ длинные монологи подлинника, допустилъ нѣкоторыя «вольности» въ переводѣ другихъ мѣстъ. Въ настоящее время никто не будетъ возмущаться противъ такого «святотатства», противъ такихъ «искаженій». Лучшимъ доказательствомъ правоты Полевого служитъ то, что до сихъ поръ, т. е. почти шестьдесятъ лѣтъ спустя, на нашихъ сценахъ даютъ «Гамлета» въ большинствѣ случаевъ въ переводѣ Н. А. Полевого. Но современники отнеслись къ этому вопросу иначе. Болѣе или менѣе сдержанный въ своихъ сужденіяхъ Плетневъ выразилъ только сожалѣніе по поводу сокращеній, уничтожавшихъ «всю индивидуальность Шекспира». «Нынѣшній переводчикъ»,—говорилъ онъ,—«желалъ старыя формы разговоровъ освѣжить краткостью и внести болѣе быстроты въ монологи. Можно повѣрить, что это измѣненіе благопріятно для театра, но не для литературы» [2]). Бѣлинскій выступилъ съ цѣлымъ рядомъ очень рѣзкихъ обличеній. Кронебергъ помѣстилъ двѣ очень большія статьи въ «Литературной Газетѣ», въ которыхъ, иронизируя надъ Полевымъ, какъ надъ несправедливо гонимымъ геніемъ, старался выставить всѣ его промахи. Статьи эти отличались многословіемъ, но никакихъ существенныхъ ошибокъ не указали. Такъ, напримѣръ, онъ упрекалъ переводчика за то, что слова: «Iam sick at heart» онъ передалъ черезъ «я нездоровъ», что привидѣніе онъ назвалъ «страннымъ», а не «страшнымъ», какъ у Шекспира. На основаніи этой, съ его точки зрѣнія, неточности, Кронебергъ построилъ даже цѣлую теорію о томъ, что Полевой хотѣлъ приспособить Шекспира къ современнымъ понятіямъ, что теперь, когда привидѣніямъ никто не вѣритъ, они не страшны, а странны. На этомъ же основаніи Полевой, по мнѣнію Кронеберга, заставилъ Горація не перекрестить привидѣніе, какъ у Шекспира, а загородить ему дорогу [3]). Достаточно справиться съ текстомъ перевода для того, чтобы вся искусствен-

[1]) «Сынъ Отечества», 1839, т. VIII, отд. IV, стр. 110.

[2]) «Литературныя приложенія къ Русскому Инвалиду», 1837, № 44, стр. 433.

[3]) «Литературная Газета», 1840, № 49, столб. 1116 и сл.

ность построенія этой теоріи сдѣлалась совершенно очевидной. Марцелло, въ уста котораго вложены слова о *странномъ* привидѣніи, говоритъ о немъ съ неподдѣльнымъ ужасомъ и во всякомъ случаѣ безъ всякаго скептицизма:

Гораціо не вѣритъ; говоритъ, что все мечта,
Не вѣритъ ничему, что говорилъ я
Объ этомъ *странномъ* привидѣніи.
Вотъ для чего я пригласилъ его сюда;
Пусть онъ, когда опять *мертвецъ* придетъ
Увидитъ самъ и говоритъ съ нимъ.

Ясно, что въ этихъ словахъ сказалось простое недоумѣніе, простой вопросъ о томъ, что могло бы значить появленіе привидѣнія,—не болѣе. Не вдаваясь въ подробный разборъ другихъ поправокъ въ томъ же родѣ, мы позволимъ себѣ остановиться еще на обвиненіи, которое было высказано Кронебергомъ и которое съ увѣренностью повторялось всѣми почти критиками Полевого. Обвиненіе это состояло въ томъ, что Полевой якобы переводилъ не съ подлинника, а просто перевелъ французскую передѣлку «Гамлета», сдѣланную Летурнеромъ и исправленную Гизо. «Стало быть, вся слава этой передѣлки принадлежитъ г. Гизо?»—спрашивалъ Кронебергъ, заканчивая свою статью. — «А я, простакъ, думалъ, что все это надѣлалъ г. Полевой. Не хочу же и разбирать далѣе этого перевода съ французской передѣлки» [1]). Этотъ же упрекъ повторилъ и критикъ «Отечественныхъ Записокъ» [2]). Несомнѣнно, что обвиненіе это было совершенно неосновательно. Полевой зналъ переводъ Летурнера, но всегда отзывался о немъ, какъ о переводѣ неудовлетворительномъ [3]). Въ 1828 году, напримѣръ, онъ помѣстилъ въ своемъ журналѣ статью, въ которой доказывалось, что «преложеніе г-на Гизо являетъ намъ Шекспира въ недостойномъ нарядѣ и вывороченнымъ на изнанку до такой степени, что совсѣмъ нельзя узнать въ этомъ буквальномъ, отличающемся будто бы величайшей точностью переводѣ» [4]). Послѣ такого отзыва врядъ ли можно предположить, чтобы Полевой могъ воспользоваться переводомъ, отличавшимся такими достоинствами. Сличеніе убѣждаетъ въ справедливости такого предположенія [5]). «Странное» привидѣніе, которымъ

[1]) Тамъ же, 1840, № 50, столб. 1145.

[2]) «Отечественныя Записки», 1840, т. IX, отд. VI, стр. 64.

[3]) «Московскій Телеграфъ», 1833, № 9, стр. 155.

[4]) Тамъ же, 1828, № 11, стр. 339.

[5]) Ср., напримѣръ, I д., явленіе 3-е (Oeuvres complétes de Schakspeare traduits de l'an-

особенно возмущался Кронебергъ, служитъ лучшимъ тому доказательствомъ. Летурнеръ перевелъ это мѣсто совершенно такъ, какъ этого хотѣлъ Кронебергъ: «Horatio dit, que c'est pure imagination, et il ne veut pas du tout croire à cette *terrible* apparition, que nous avons vue deux fois» [1]). Полевой, будучи независимъ отъ Летурнера, передалъ его иначе. Что же касается до знанія англійскаго языка, то, повидимому, онъ его зналъ хорошо. «Шекспира и Байрона, а равно и англійскихъ историковъ»,—пишетъ намъ П. Н. Полевой (сынъ Н. А. Полевого), — «отецъ читалъ въ подлинникѣ и въ обширной библіотекѣ его цѣлыя полки, на моей памяти, были переполнены англійскими книгами. Когда онъ выучился англійскому языку,—не знаю. Но изъ отзывовъ одного знатока англійскаго языка, который самъ переводилъ Шекспира и входилъ поэтому въ сношенія съ отцомъ, мнѣ извѣстно, что хотя отецъ мой выговаривалъ англійскія слова прекурьезно, но языкъ понималъ *превосходно*».

«Гамлетъ», имѣвшій несомнѣнный успѣхъ обратилъ на Полевого вниманіе всѣхъ, имѣвшихъ болѣе или менѣе близкое отношеніе къ театру, особенно артистовъ и артистокъ, которые радовались появленію новаго поставщика пьесъ для ихъ бенефисовъ. Поставщикъ этотъ былъ тѣмъ болѣе цѣненъ, что за свои произведенія онъ обыкновенно ровно ничего не бралъ. «Гамлетъ» былъ отданъ имъ даромъ для бенефиса Мочалова. Едва ли не самую большую изъ своихъ драмъ—«Уголино» Полевой отдалъ тоже даромъ для бенефиса [2]). Извѣстный трагикъ В. А. Каратыгинъ, по словамъ П. Н. Полевого, «постоянно побуждалъ писать Н. А. Полевого для сцены, сдружился съ нимъ, умѣлъ даромъ отъ него получать пьесы для своихъ бенефисовъ» [3]). «Даже хорошенькая Асенкова могла заставить», — по словамъ Кс. А. Полевого — «написать пьесу для ея бенефиса» [4]). Такимъ образомъ, Полевой сдѣлался присяжнымъ бенефиснымъ писателемъ, его заставляли писать, имъ дорожили, потому что онъ «доставлялъ такія роли артистамъ, въ которыхъ, кажется, можно было даже и посредственному актеру быть хорошимъ» [5]). Результатомъ такой извѣстности былъ длинный рядъ пьесъ, которыя мы постараемся перечислить по возможности въ хронологическомъ порядкѣ:

glais par Letourneur, revue et corrigée par F. Guizot. Paris. 1821. P. 210, 216 и др.—Переводъ изд. А. С. Суворина, стр. 18, 21 и др.)

[1]) Oeuvres, p. 183.

[2]) «Иллюстрація», 1846, № 46, стр. 729.

[3]) «Историческій Вѣстникъ», 1888, т. XXXI, мартъ, стр. 633.

[4]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 460.

[5]) «Репертуаръ», 1840, т. I, стр. 13.

1838.

«Уголино», драма въ 5 д. [1]).

«Черезполосныя владѣнія», водевиль въ 1 д. [2]).

«Дѣдушка русскаго флота», историческая быль въ 1 д. [3]).

«Иголкинъ, купецъ новгородскій», историческая быль въ 1 д. [4]).

1839.

«Смерть или честь», драма въ 5 д. [5]).

«Ода Фелицѣ» [6]).

«Русскій человѣкъ добро помнитъ», драматическая быль въ 1 д. [7]).

«*Лукьянъ Степановичъ Стрѣшневъ*», драма [8]).

«Первое представленіе Мельника колдуна, обманщика и свата», комедія въ 1 д. [9]).

«Ужасный незнакомецъ», комедія въ 1 д. [10]).

1840.

«Параша Сибирячка», драма въ 2 д. съ эпилогомъ [11]).

---

[1]) Вышла отдѣльнымъ изданіемъ (Спб. 1838). Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 17-го января 1838 г., въ бенефисъ В. А. Каратыгина.

[2]) Представленъ въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 13-го іюня 1838 г., въ бенефисъ Максимова 1-го.

[3]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 9-го ноября 1838 г., въ бенефисъ Асенковой.

[4]) Напечатана въ «Сынѣ Отечества», 1839, т. VII, отд. 1, стр. 43. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 14-го декабря 1838 г., въ бенефисъ Каратыгиной.

[5]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 18-го января 1839 г., въ бенефисъ В. А. Каратыгина.

[6]) Напечатана въ «Сынѣ Отечества», 1839, т. X, отд. 1, стр. 11.

[7]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 5-го мая 1839 г., въ бенефисъ Самойловой 2-й.

[8]) Курсивомъ мы печатаемъ названія тѣхъ пьесъ, о которыхъ не имѣемъ никакихъ опредѣленныхъ свѣдѣній, т. е. были ли онѣ напечатаны или поставлены на сцену.

[9]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 15-го сентября 1839 г., въ бенефисъ Сосницкой.

[10]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 8-го декабря 1839 г., въ бенефисъ Сосницкаго.

[11]) Напечатана въ «Репертуарѣ», 1840, т. I. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 17-го января 1840 г., въ бенефисъ Асенковой.

«Солдатское сердце или Бивуакъ въ Саволаксѣ», военный анекдотъ въ 2 д. съ эпилогомъ [1]).

«Иванъ Ивановичъ Недотрога», комедія въ 1 д., передѣланная съ французскаго [2]).

«Онъ за все платитъ», водевиль въ 1 д., переводъ съ французскаго.

«Обѣдъ у Барраса или На плута полтора плута», комедія въ 1 д.

«Мнимый больной», комедія въ 3 д. Мольера, переводъ съ французскаго (1-го и 2-го д.) [3]).

1841.

«Костромскіе лѣса», быль въ 2 д. [4]).

1842.

«Елена Глинская», драматическое представленіе въ 5 д. [5]).

«Критика на Школу женщинъ», комедія въ 1 д. Мольера, переводъ съ французскаго [6]).

«Мать Испанка», драматическое представленіе въ 3 д. [7]).

«Выборы или За споромъ дѣло стало», водевиль въ 1 д. [8]).

«Комедія о войнѣ Ѳедосьи Сидоровны съ китайцами». Сибирская сказка въ 2 д. [9]).

«*Неразлучные*», водевиль.

«*Пажъ-невѣста*», водевиль.

---

[1]) Напечатанъ въ «Репертуарѣ», 1840, т. I, кн. 8. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ, вмѣстѣ съ двумя послѣдующими пьесами, 9-го іюля 1840 г., въ бенефисъ Сосницкой.

[2]) Напечатана въ «Репертуарѣ», 1840, т. I, кн. 9. Дату перваго представленія см. выше, прим. 1-е.

[3]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 7-го октября 1840 г., въ бенефисъ Гусевой.

[4]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 24-го сентября 1841 г., въ бенефисъ Сосницкой.

[5]) Напечатано въ «Репертуарѣ», 1842, кн. II. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 12-го февраля 1842 г.

[6]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 9-го іюня 1842 г., въ бенефисъ Мартынова.

[7]) Напечатано въ «Русскомъ Вѣстникѣ», 1842, т. VI, отд. I, стр. 21. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 13-го іюля 1842 г., въ бенефисъ Сосницкой.

[8]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 13-го іюля 1842 г., въ бенефисъ Сосницкой.

[9]) Напечатано въ «Дагерротипѣ». Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 9-го сентября 1842 г., въ бенефисъ Куликова.

«*Вампировъ*», комедія въ 5 д.

«*Сарданапалъ*», драма въ 5 д. Байрона, переводъ съ англійскаго.

«*Саконтала*», драма въ 5 д.

«*Массинисса*», драма въ 5 д.

1843.

«Ломоносовъ или Жизнь и поэзія», драматическая повѣсть въ 5 д. [1]).

«Полчаса за кулисами», комедія въ 1 д. [2]).

«Волшебный боченокъ или Сонъ на яву», сказка въ 2 д., передѣлка съ нѣмецкаго [3]).

«Проектъ».

1844.

«Русскій морякъ», историческая быль въ 1 д. [4]).

«Сигарка или Страшная тайна», комедія въ 1 д. [5]).

1845.

«Павелъ и Виргинія», драма въ 5 д. [6]).

«Ермакъ Тимоѳеичъ или Волга и Сибирь», драматическое представленіе въ 5 д. [7]).

«Тимонъ Аѳинянинъ», сцены изъ драматической повѣсти В. Шекспира, вольный переводъ съ англійскаго [8]).

«*Рыцарь Леопарда*», драма [9]).

---

[1]) Напечатана въ «Библіотекѣ для Чтенія», 1843, т. 56, отд. I, стр. 60. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 2-го февраля 1843 г.

[2]) Напечатана въ «Репертуарѣ», 1843, т. IV, кн. 10. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 20-го сентября 1843 г., въ бенефисъ Сосницкой.

[3]) Напечатана въ «Репертуарѣ», 1843, т. IV, кн. 10. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 20-го сентября 1843 г., въ бенефисъ Сосницкой.

[4]) Напечатана въ «Библіотекѣ для Чтенія», 1844, т. 62, отд. I, стр. 262. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 11-го января 1844 г., въ бенефисъ В. А. Каратыгина.

[5]) Напечатана въ «Репертуарѣ», 1843, т. I, кн. III, стр. 87. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 13-го сентября 1844 г.

[6]) Напечатана въ «Репертуарѣ», 1845, кн. I, стр. 138. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 2-го января 1845 г.

[7]) Напечатано въ «Репертуарѣ», 1845, кн. III, стр. 705. Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 15-го февраля 1845 г.

[8]) Представлена въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 22-го сентября 1848 г., въ бенефисъ Толченова 1-го.

[9]) Существуетъ указаніе на то, что романъ «Синіе и Зеленые» первоначально былъ написанъ Полевымъ въ формѣ трагедіи (Записки *Неизвѣстной (А. Драшусовой)*. «Русскій

Уже изъ этого длиннаго перечня однихъ заглавій видно, что Полевой почти не уступалъ князю А. А. Шаховскому по количеству написанныхъ пьесъ и разнообразію сюжетовъ. Относительно сюжетовъ, впрочемъ, нужно имѣть въ виду, что Полевой очень рѣдко измышлялъ фабулу для своихъ пьесъ. Съ этой цѣлью, онъ болѣе или менѣе пользовался драматическими анекдотами историческаго характера, повѣстями, разсказами, иногда даже темами, на которыя писались уже драмы и комедіи другими. Такъ, для своей первой драмы «Уголино» онъ взялъ сюжетъ изъ «Божественной комедіи» Данте и въ предисловіи даже привелъ соотвѣтственную выдержку (Inferno, пѣснь XXXII, стихъ 125—139; пѣснь XXXIII, стихъ 1—90) на итальянскомъ языкѣ съ русскимъ переводомъ [1]). Содержаніе пьесы «Смерть или честь» взято изъ повѣсти Мишель-Массона «Le Grain de Sable», напечатанной имъ въ книгѣ «Daniel le Lapideur ou les Contes de l'atelier» (Paris. 1833) [2]). Драма «Мать Испанка» передѣлана изъ романа Мейснера «Рѣдкая мать»; комедія «Иванъ Ивановичъ Недотрога»—изъ комедіи Пикара «Le Susceptible»; «Мнимый больной» — передѣлка Мольеровскаго «Malade imaginaire»; «Павелъ и Виргинія»—повѣсти того же имени; «Онъ за все платитъ»—переводъ французскаго водевиля. Сюжетъ для «Ужаснаго незнакомца» взятъ изъ повѣсти Фонжере, напечатанной сначала въ «Московскомъ Телеграфѣ», а затѣмъ въ «Повѣстяхъ и литературныхъ отрывкахъ» Полевого, подъ заглавіемъ «Много шуму изъ пустяковъ» [3]). «Обѣдъ у Барраса» — передѣлка пьесы Камилла Берне и Генриха Тріансона, напечатанной въ «Revue de Paris» [4]). «Полчаса за кулисами»—ничто иное, какъ старая пьеска самого же Полевого, напечатанная имъ раньше, подъ заглавіемъ «Утро въ кабинетѣ знатнаго барина» [5])

Вѣстникъ», 1881 г., № 9, стр. 141). Въ отдѣльно вышедшемъ собраніи «Драматическихъ сочиненій и переводовъ Н. А. Полевого» были помѣщены слѣдующія его произведенія. *Въ 1-й части:* «Дѣдушка русскаго флота».—«Иголкинъ».—«Параша Сибирячка».—«Ода Фелицѣ».—«Костромскіе лѣса». *Во 2-й части:* «Первое представленіе Мельника колдуна и свата». — «Солдатское сердце». — «Русскій человѣкъ добро помнитъ».— «Отецъ и откупщикъ, дочь и откупъ».—«Ив. Ив. Недотрога».—«Обѣдъ у Барраса».—«Послѣсловіе». *Въ 3-й части:* «Гамлетъ».—«Уголино». *Въ 4-й части:* «Смерть или честь».—«Елена Глинская».—«Мать Испанка».

[1]) Драматическія сочиненія и переводы Н. А. Полевого. Спб. 1843. Ч. III, стр. 256.

[2]) «Литературныя прибавленія къ Русскому Инвалиду», 1839, № 5, стр. 107. Здѣсь же указывается на сходство пьесы съ оперой Обера «Невѣста» и «Клавиго» Гете.

[3]) Драматическія сочиненія и переводы Н. А. Полевого, ч. II, стр. 10.

[4]) Тамъ же.

[5]) «Московскій Телеграфъ», 1830, ч. 33, № 10, стр. 180.

Сюжетъ пьесы «Солдатское сердце» заимствованъ изъ разсказа Булгарина «Кто правъ, кто виноватъ», напечатаннаго въ «Сѣверной Пчелѣ» [1]).

Болѣе самостоятеленъ Полевой въ пьесахъ изъ русской исторіи и жизни. Для нихъ онъ выбиралъ историческіе и бытовые анекдоты. Такъ, напримѣръ, въ основаніе пьесы «Иголкинъ» положенъ извѣстный и вполнѣ достовѣрный фактъ изъ исторіи Великой Сѣверной войны. «Костромскіе лѣса» — ничто иное, какъ разсказъ о подвигѣ Сусанина, которымъ не разъ пользовались и другіе драматурги. Сюжетъ «Русскаго моряка» заимствованъ изъ «истиннаго происшествія, случившагося съ капитаномъ Сакеномъ, который въ 1788 году погибъ геройской смертью въ битвѣ съ турками» [2]). Пьеса «Русскій человѣкъ добро помнитъ» написана на основаніи анекдота, слышаннаго гдѣ-то Полевымъ [3]). Сюжетъ «Ермака» очень напоминаетъ драму Хомякова съ такимъ же именемъ. «Параша Сибирячка» —ничто иное, какъ изложеніе въ драматической формѣ достовѣрнаго разсказа о Прасковьѣ Лупаловой, дочери малоросса, драгунскаго поручика, сосланнаго въ Сибирь за растрату казенныхъ денегъ и проживавшаго въ деревнѣ Жиляновкѣ [4]); сюжетъ этотъ пользовался въ то время большой популярностью и послужилъ темой для романовъ г-жи Котенъ и де-Метра.

III.

Принимая во вниманіе все это, нельзя не согласиться съ Бѣлинскимъ, говорившимъ, что «Полевой явился у насъ создателемъ особаго рода драмы— драмы анекдотической, которая есть ничто иное, какъ анекдотъ, переложенный на разговоры между любовникомъ, любовницей и разлучниками, оканчивающійся свадьбой» [5]). Это, впрочемъ, не было ни для кого особеннымъ откровеніемъ. Не только Бѣлинскій, но и другіе критики знали источники драматическихъ произведеній Полевого, который, къ тому же, не думалъ никого обманывать въ этомъ смыслѣ. «Пользуясь готовымъ сюжетомъ»,—писалъ одинъ изъ такихъ критиковъ,—«Полевой обращаетъ все вниманіе на сценическую обработку его, выжимаетъ изъ него самыя неожиданныя сцены, самые оглушительные эффекты. Въ настоящемъ положеніи сцены, при теперешней

[1]) «Репертуаръ», 1840, т. II (хроника), стр. 45.

[2]) Тамъ же, 1844, № 2, стр. 77.

[3]) Драматическія сочиненія и переводы Н. А. Полевого, т. II, стр. 9.

[4]) «Русская Старина», 1873, т. VII, стр. 727.

[5]) *Бѣлинскій*. Сочиненія, т. V, стр. 408.

образованности массы публики — лучше г. Полевого не было, да и не надо писателя. Они такъ понимаютъ, такъ любятъ другъ друга, что не знаешь, чему болѣе удивляться — таланту Полевого или постоянству публики» [1]). Дѣйствительно, несмотря на то, что большинство пьесъ были составлены наскоро, для театральныхъ бенефисовъ, всѣ онѣ имѣли громадный успѣхъ.

Объ этомъ прямо говорятъ не только самъ Полевой [2]), не только второстепенные критики, но даже Бѣлинскій. Такъ, напримѣръ, «Елена Глинская», по словамъ одного критика, имѣла «рѣдкій, колоссальный успѣхъ», шла «нѣсколько разъ кряду» и «театръ всегда былъ полонъ» [3]). По словамъ другаго критика пьеса эта даже «произвела фуроръ» [4]). «Уголино» въ Петербургѣ имѣлъ успѣхъ необычайный»,—писалъ князь В. Ѳ. Одоевскій Шевыреву,—«автора вызывали два раза, Каратыгина разъ шесть. На сценѣ эта драма въ самомъ дѣлѣ не дурна. Я не подозрѣвалъ въ Полевомъ такого таланта» [5]). Самъ Полевой слѣдующимъ образомъ разсказывалъ, въ письмѣ къ брату, впечатлѣніе, произведенное этой пьесой. «Хлопанье сначала было умѣренное; но не могу изобразить, что сдѣлалось потомъ! Каждый стихъ былъ оцѣненъ, узнанъ, принятъ — и это въ холодномъ Петербургѣ, отъ beau-monde! Рукоплесканія сыпались, но это ничего; Каратыгина вызывали послѣ каждаго акта, но и это еще ничего. Третій актъ—всюду слезы: плакали дамы, мущины, гвардейцы; иные вскакивали съ мѣстъ съ трепетомъ, и въ концѣ третьяго акта какъ страшный волканъ лопнулъ: «Автора!» загремѣло съ ревомъ, съ крикомъ, съ дрожаніемъ стѣнъ. Я принужденъ былъ выдти при оглушительномъ воплѣ. Въ четвертомъ актѣ, въ пятомъ актѣ—то мертвое молчаніе, то бѣшенный громъ хлопанья, то «браво», то слезы. Говорили громко, что «Уголино»—Богъ знаетъ что, выше всего; меня обнимали, цѣловали, бѣжали за мной по корридорамъ» [6]).

«Параша Сибирячка» была принята также сочувственно. «Такого блестящаго пріема пьесамъ»,—писалъ по поводу этого одинъ рецензентъ,—«на Александринскомъ театрѣ давно уже не было. Авторъ былъ три раза вызванъ при громкихъ рукоплесканіяхъ и крикахъ браво» [7]). «Несмотря на то, что

[1]) «Репертуаръ», 1845, т. II, стр. 16.

[2]) Драматическія сочиненія и переводы Н. А. Полевого, т. II, стр. 3.

[3]) «Репертуаръ», 1842, т. I, № 4, стр. 42. — «Сѣверная Пчела», 1842, № 42, стр. 166.

[4]) «Литературная Газета», 1842, № 16, стр. 331.

[5]) «Русскій Архивъ», 1878, т. II, стр. 56.

[6]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 411.

[7]) «Репертуаръ», 1840, т. I, стр. 5.

пьесу эту играютъ у насъ два и три раза въ недѣлю»,—читаемъ въ другомъ мѣстѣ,—«публика не можетъ насмотрѣться на Парашу, до сихъ поръ еще трудно достать билеты на ея представленіе» [1]). Такимъ успѣхомъ объясняется то, что «Параша» была переведена на нѣмецкій и французскій языки, что издано было нѣсколько литографій главныхъ сценъ ея [2]). «Успѣхъ ея»,—по словамъ самого Полевого,—«былъ неслыханный. Несмотря на четверную цѣну (за полъ-бенефиса Асенкова собрала 8000 р.) билетовъ не достало. Каратыгинъ, Асенкова, Сосницкій играли такъ превосходно, что все заливалось слезами, и меня вызывали три раза. Самъ Государь былъ, и добрая, милая Великая Княгиня Марія Николаевна такъ была растрогана, что ей сдѣлалось дурно послѣ 2-го акта. Френетическія рукоплесканія покрывали сцену» [3]). Такой же успѣхъ имѣла «Параша» въ Воронежѣ, несмотря на очень небрежную постановку [4]). «Дѣдушка русскаго флота», по словамъ Р. Зотова, имѣлъ «самый блистательный успѣхъ» [5]). Критикъ «Московскаго Наблюдателя», писавшій объ успѣхѣ «Дѣдушки» въ Петербургѣ, высказывалъ увѣренность, что и «Москва приметъ ее съ не меньшимъ энтузіазмомъ» [6]). Самъ Полевой писалъ брату, что его «Дѣдушка» сдѣлался «модною пьесой», «необходимой принадлежностью на столикѣ каждаго салона» [7]). Бѣлинскій, всегда преслѣдовавшій «драматическія представленія» Полевого, не могъ не сказать, что пьеса «Первое представленіе Мельника, колдуна» шла «хорошо, цѣлостно, была принята публикой съ восхищеніемъ, несмотря на литературность ея содержанія, не всѣмъ доступную» [8]). Сравнительно съ другими, очень плохая пьеса «Мать Испанка» «увѣнчалась полнымъ успѣхомъ» [9]) и переведена была даже на нѣмецкій языкъ.

Императоръ Николай I, нерѣдко бывавшій въ театрѣ, былъ очень доволенъ пьесами Полевого, написанными на историческіе сюжеты, нерѣдко дарилъ Полевому перстни и выдавалъ денежныя пособія [10]), что давало поводъ

[1]) Тамъ же, Хроника Спб. театровъ, стр. 33.

[2]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 499—501.

[3]) Тамъ же, стр. 491.

[4]) «Репертуаръ», 1840, т. II, стр. 10.

[5]) Воспоминанія. «Репертуаръ», 1840, т. II, стр. 52.

[6]) «Московскій Наблюдатель», 1839, т. I, отд. V, стр. 26.

[7]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 451.

[8]) *Бѣлинскій.* Сочиненія, т. III, стр. 161.

[9]) «Репертуаръ», 1842, т. II, № 15, стр. 30—31.

[10]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 452, 491. — «Русская Старина», 1871, т. IV, стр. 675.

къ разнаго рода сплетнямъ [1]). Если къ этому прибавить, что пьесы Полевого съ успѣхомъ ставились еще въ шестидесятыхъ годахъ [2]), а на провинціальныхъ сценахъ нерѣдко ставятся и въ настоящее время, то этого будетъ вполнѣ достаточно для того, чтобы характеризовать несомнѣнный успѣхъ «драматическихъ представленій» и комедій Полевого.

Въ чемъ же, однако, заключалась причина или причины такого успѣха? Причины эти отчасти находились внѣ самихъ «драматическихъ представленій» Полевого. Прежде всего, это было время, ознаменовавшееся бѣдностью театральнаго репертуара. «Пьесъ много, а смотрѣть нечего»,—говорилъ Бѣлинскій по этому поводу [3]). Дѣйствительно, пьесы Полевого выгодно выдѣлялись на общемъ сѣромъ фонѣ современнаго репертуара. Кромѣ того, «поразительный», «неслыханный» успѣхъ можетъ быть отчасти объясненъ составомъ публики современнаго Александринскаго театра. По общему мнѣнію современныхъ критиковъ, публика эта далеко не могла быть отнесена къ разряду авторитетныхъ цѣнителей. «Нѣтъ ничего легче, какъ быть вызваннымъ въ Александринскомъ театрѣ»,—писалъ Бѣлинскій.—«Не успѣваютъ только въ этомъ или ужъ черезчуръ безсмысленныя и скучныя пьесы, или ужъ слишкомъ высокія созданія искусства» [4])... Главный контингентъ посѣтителей составляли, по словамъ самого Полевого,—«бородки», приходившія сюда «похлопать и пошумѣть на свои деньги». Александринскій театръ въ Петербургѣ «отправлялъ въ это время ту самую должность, какая въ Парижѣ раздѣлена между толпою бульварныхъ театровъ» [5]). Наиболѣе любимыми пьесами были въ

[1]) «Владиславлевъ мнѣ разсказывалъ про Н. А. Полевого», — записалъ Никитенко,— «В. Дубельтъ позвалъ его къ себѣ для передачи Высочайше пожалованнаго перстня за пьесу «Ботикъ Петра I».—Вотъ вы теперь стоите на хорошей дорогѣ: это гораздо лучше, чѣмъ попусту либеральничать,—замѣтилъ Дубельтъ.—Ваше Превосходительство,—замѣтилъ Полевой, низко кланяясь,—я написалъ еще одну пьесу, въ которой еще больше вѣрноподданническихъ чувствъ. Надѣюсь, вы тоже будете довольны» («Русская Старина», 1889, т. LXIV, стр. 104). Несомнѣнно, что такого рода сплетни должны быть поставлены въ связи съ общимъ отношеніемъ къ Полевому въ то время. По крайней мѣрѣ, до этого времени никто не только не дѣлалъ такихъ упрековъ Полевому, но даже, наоборотъ, считали его мечтателемъ опаснымъ, несмотря на то, что и тогда онъ пользовался расположеніемъ Николая I. Такъ, Снегиревъ разсказываетъ, что Государь, будучи въ Москвѣ еще въ 1830 году, пожаловалъ Полевому перстень («Древняя и Новая Россія», 1880, т. XVIII, стр. 549).

[2]) «Русская Старина», 1886, т. L, стр. 657.

[3]) Сочиненія, т. IX, стр. 219, 228 и др.

[4]) Тамъ же, т. VII, стр. 463, 464; т. VI, стр. 647 и др.

[5]) «Репертуаръ», 1844, кн. V, стр. 169.

это время разнаго рода водевили. «Любитъ эта публика и драму, только не Шекспировскую, а такъ какую нибудь, чтобы была ей по плечу, возвышала бы ея душу моральными афоризмами о торжествѣ добродѣтели, пагубности порока, да умиляла бы ея сердце чувствительными эффектами» [1]).

Несомнѣнно, что Полевой, вообще прекрасно знавшій сцену, зналъ также свою публику и нерѣдко сообразовался съ ея вкусами. Въ одной изъ своихъ статей (впрочемъ, переводной) Полевой какъ бы изложилъ свое profession de foi по этому вопросу. «Ложи требуютъ отъ васъ чего-нибудь тонкаго, изящнаго, нѣжныхъ намековъ чувства и сердца, а партеръ, напротивъ, хочетъ чего-нибудь грубаго, надутыхъ, рѣзкихъ выраженій, громкихъ словъ, которыя иногда на два локтя переходятъ за предѣлы здраваго смысла, логики и грамматики. Итакъ, если вы хотите успѣха, вамъ надобно найти среднее нѣчто въ слогѣ, смѣсь партера съ ложами, хорошаго съ дурнымъ» [2]). Дѣйствительно, по отзывамъ критики, Полевой «зналъ публику, умѣлъ затрогивать ее то звонкою фразой, то необыкновенностью сценическихъ движеній, часто совсѣмъ неестественныхъ» [3]). По словамъ другаго критика, Полевой «для услажденія публики Александринскаго театра» съ избыткомъ «сдабривалъ» нѣкоторыя изъ своихъ пьесъ «знатнымъ количествомъ оплеухъ, тумаковъ, паденій вверхъ ногами и тому подобными драматическими эффектами»... [4]). Конечно, всѣ пріемы такого рода не могутъ быть названы особенно желательными или художественными, но они примѣнялись не только Полевымъ, но были въ ходу до него и послѣ него. Признанный художникъ, Гоголь не могъ удержаться, чтобы не заставить Бобчинскаго растянуться на сценѣ, а о другихъ современныхъ драматургахъ — и говорить нечего. Какъ лекторъ сообразуется всегда съ аудиторіей, такъ и драматургъ принимаетъ во вниманіе публику. Характеризуя дѣятельность Александра Дюма-сына, Максъ Нордау говоритъ, что каждый драматургъ обязательно долженъ обладать извѣстной долей шарлатанства, не можетъ обойтись безъ потворства публикѣ. По его увѣренію, многія изъ пьесъ А. Дюма-сына обязаны успѣхомъ своимъ этимъ свойствамъ автора, который отлично понималъ, что «Theater-Erfolg machen nicht die Logen des ersten Ranges,

---

[1]) «Литературная Газета», 1840, № 17, стр. 395.

[2]) «Сынъ Отечества», 1838, т. VI, отд. IV, стр. 87. Такого же рода взгляды проводилъ и сотрудникъ Полевого, В. Ушаковъ («Московскій Телеграфъ», 1829, № 10, стр. 270).

[3]) «Литературныя прибавленія къ Русскому Инвалиду», 1838, № 11, стр. 215.

[4]) *Бѣлинскій.* Сочиненія, т. VII, стр. 469.

sondern die Galerien», и сообразовался съ вкусами послѣдней [1]). Если въ былыя времена самъ Полевой возмущался такого рода пріемами, рѣзко нападалъ за это на другихъ драматурговъ, то это объясняется съ одной стороны тѣмъ, что «въ жизни человѣка есть періодъ, когда всякое посредственное или фальшивое явленіе въ сферѣ искусства кажется святотатственнымъ оскорбленіемъ священнѣйшихъ вѣрованій души» [2]), а съ другой—просто потому, что, какъ извѣстно, всегда l'art est difficile... Бѣлинскій, прекрасно видѣвшій всѣ недостатки драматическихъ произведеній Полевого и жестоко нападавшій на нихъ, самъ написалъ очень посредственную драму [3]).

Впрочемъ, не одни внѣшнія условія способствовали успѣху драмъ Полевого. Идеи, которыя онъ проводилъ въ нихъ, также находили сочувственный откликъ среди большинства современнаго общества и доставляли этимъ драмамъ «неслыханный» успѣхъ, «оглушившій» самого автора [4]).

По справедливому замѣчанію одного изъ критиковъ, Полевой въ своихъ драмахъ «выражалъ извѣстное или полу-извѣстное» [5]), то, что другими уже чувствовалось болѣе или менѣе ясно, но не воплощалось въ какія-нибудь опредѣленныя формы. Такимъ «полу-извѣстнымъ» было въ то время всеобщее стремленіе къ изученію народности, поощрявшееся даже въ оффиціальныхъ сферахъ, любовь къ своему, національному, переходившая нерѣдко, въ такъ называемый, «квасный» патріотизмъ. Полевой, всегда сочувствовавшій такого рода идеямъ, выступилъ съ цѣлымъ рядомъ «историческихъ былей», переносившихъ зрителей въ отдаленную древне-русскую старину, дававшихъ образы или почву для тѣхъ идеальныхъ представленій о всемъ русскомъ, которыя въ то время были очень распространены. «Къ чему намъ Шекспиръ, Гете, Шиллеръ, Гюго?»,—слышались восклицанія патріотовъ.—«Намъ надо русское! Мы хотимъ одного русскаго! И больше ничего, кромѣ русскаго!» [6]). Полевой отвѣчалъ на эти требованія «Дѣдушкой русскаго флота», «Иголкинымъ», «Парашей Сибирячкой» и др. Во всѣхъ этихъ пьесахъ главными героями, надѣленными всякаго рода добродѣтелями, являются русскіе люди, которые

---

[1]) «Neue Freie Presse», 1895, № 11242.

[2]) *Бѣлинскій*. Сочиненія, т. VI, стр. 635.

[3]) «Пятидесятилѣтній дядюшка или Странная болѣзнь», драма въ 5 д. (Сочиненія, т. XII, приложенія).

[4]) *Кс. Полевой*. Записки, стр. 411.

[5]) «Отечественныя Записки», 1850, т. 68, отд. VI, стр. 71.

[6]) «Пантеонъ русскихъ и всѣхъ европейскихъ театровъ», 1841, № 2, стр. 57.

прекрасно знаютъ всю исторію древней Руси, знакомятъ почти постоянно своихъ слушателей съ выдающимися фактами этой исторіи. Одинъ изъ критиковъ, пытавшихся характеризовать пьесы этого рода, написанныя Полевымъ, указывалъ, что всѣ онѣ проникнуты слѣдующими идеями: «Русская рука!—русское сердце! — не бѣлы-то снѣги!—русская баба!—русскій штыкъ! русскій морякъ!—русскій флагъ!—русское ура! урра! уррра!» [1]). Несомнѣнно, что все это есть въ патріотическихъ драмахъ Полевого, всѣ онѣ въ большинствѣ случаевъ заканчиваются либо патріотическими пророчествами блестящей будущности Россіи, либо раскатистыми криками «ура». Но, кромѣ того, есть въ нихъ и нѣчто другое. Ярый проповѣдникъ романтизма, лучшую часть дѣятельности посвятившій исканію смутныхъ идеаловъ, постоянно недовольный разладомъ между сѣрой, нерѣдко некрасивой дѣйствительностью и идеаломъ, между «мечтами и жизнью», Полевой и въ своихъ пьесахъ явился искреннимъ сторонникомъ положительныхъ, героическихъ типовъ. Не измышляя героевъ, онъ бралъ ихъ совершенно готовыми въ томъ видѣ, какъ представляло ихъ преданіе, легенда. Въ пьесѣ «Костромскіе лѣса» имъ выведенъ Сусанинъ; это дѣйствительно герой, но герой, созданный легендой. Онъ, по обыкновенію всѣхъ героевъ Полевого, говоритъ длинные монологи, предается патріотическо-историческимъ воспоминаніямъ, повѣствуетъ о событіяхъ смутнаго времени, но въ своихъ словахъ и дѣйствіяхъ является русскимъ идеалистомъ, умираетъ за идею. Такой же герой купецъ Иголкинъ, не побоявшійся, находясь въ плѣну въ Швеціи, убить двухъ часовыхъ за то, что они въ его присутствіи неуважительно отзывались о русскомъ Царѣ и Россіи. Въ пьесѣ «Солдатское сердце» выводится идеальный русскій офицеръ, который, увидѣвъ несправедливость приказанія своего начальника, рѣшается не выполнить этого приказанія, идетъ, такимъ образомъ, не щадя себя, въ разрѣзъ съ сѣрой и тяжелой дѣйствительностью. Такими же героями являются «Русскій человѣкъ», который не забываетъ добра, Параша Сибирячка, жертвующая собою для спасенія отца, Державинъ, казнящій подлость, и многіе другіе. Полевой предпочиталъ положительные типы, идеалы. «Мы не думаемъ»,—говорилъ онъ,—«чтобы можно было *исправлять* слабости и пороки комедіями и сатирами. Увы! Уличаемые не сознаются въ сходствѣ, какъ ни обличаетъ ихъ голосъ другихъ» [2]). Выводя

[1]) «Репертуаръ», 1844, кн. V, стр. 185.

[2]) Насколько Полевой былъ искрененъ, насколько самъ вѣрилъ въ изображаемые имъ идеальные типы—вполнѣ доказывается типомъ Державина. Въ пьесѣ «Ода Фелицѣ» онъ

типы отрицательные, бичуя порокъ, Полевой въ то же время выставлялъ характеры, которые давали бы возможность отдохнуть нравственному чувству зрителей, «возвышали душу моральными афоризмами о торжествѣ добродѣтели».

IV.

Публика, видѣвшая передъ собою героевъ, проникавшаяся ихъ высокопарными монологами, симпатизировавшая ихъ идеаламъ, не замѣчала крупныхъ недостатковъ драмъ Полевого, не замѣчала неестественности въ дѣйствіи, въ характерахъ, не обращала вниманія на все то, что бросается сразу же при чтеніи драматическихъ произведеній. Это сдѣлала критика. Драмы Полевого настолько не сложны, можно сказать, примитивны, что критика, оцѣнившая по достоинству Гоголя, не могла, конечно, не понять Полевого. Устранивъ все личное, вызванное современной злобой дня [1]), мы, при чтеніи драмъ Полевого пятьдесятъ лѣтъ спустя, можемъ вполнѣ согласиться съ высказанными критикой мнѣніями.

выведенъ идеалистомъ, жертвующимъ собою за правду, казнящимъ подлость. Такимъ же выведенъ онъ и въ статьѣ, напечатанной Полевымъ въ блестящій и лучшій періодъ его дѣятельности въ «Московскомъ Телеграфѣ». Здѣсь мы видимъ Державина такимъ же, какимъ его вывелъ позже Полевой въ своей пьесѣ. По словамъ Полевого, первоначально Державинъ «служилъ и почиталъ поэзію мимолетнымъ занятіямъ», постоянно выказывалъ «негодованіе, которое возбуждали въ душѣ его пороки, несправедливость и гордость»... «Характеръ его былъ сильный, пламенный, пылкій, раздражительный, увлекающійся, дѣтски-добродушный, благородный... Все увлекало его, всегда онъ былъ восторженъ, принимаясь за свою лиру. Онъ жилъ въ идеяхъ, преображенныхъ веществомъ; онъ вдохновлялся Екатериной, какъ изображеніемъ божества на землѣ». Если въ свое время, проповѣдывая такого рода идеализмъ, Полевой шелъ впереди общества, проводилъ нѣчто новое, а теперь это новое, эти идеалы сдѣлались достояніемъ массы, устарѣли для современныхъ передовыхъ людей—не его вина. Критика совершенно вѣрно подмѣтила, что Полевой удовлетворялъ невзыскательную публику своими идеалами, что драмы его «обязаны своимъ успѣхомъ чувствамъ патріотическимъ, а не литературнымъ достоинствамъ». Но эти идеалы, этотъ патріотизмъ, иногда дѣйствительно переходившій въ шаржъ, были вполнѣ искренними у Полевого («Московскій Телеграфъ», 1832, № 16, стр. 551.—«Литературная Газета», 1840, № 17, стр. 395.—*Бѣлинскій*. Сочиненія, т. VII, стр. 229—231.—«Москвитянинъ», 1843, кн. I, ст. 295.—«Литературная Газета», 1842, № 43, стр. 882 и др).

[1]) *Сенковскій* печатно заявлялъ, что не хочетъ давать отзыва объ «Уголино», на томъ основаніи, что Полевой «въ разсужденіи его сталъ во враждебныя отношенія» («Библіотека для Чтенія», 1838, т. 28, отд. VI, стр. 57).

Главный недостатокъ всѣхъ пьесъ Полевого — неестественность, проявляющаяся въ завязкѣ, дѣйствіи, характерахъ, даже въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ. И критика этого, конечно, не могла не замѣтить. Въ большинствѣ драмъ Полевого дѣйствительно нѣтъ того, что называется дѣйствіемъ. Передъ вами рядъ личностей, которыя неизвѣстно почему появляются, неизвѣстно почему исчезаютъ, мѣняются декораціи, костюмы,— но все это не происходитъ, а дѣлается. Большія, длинныя драмы особенно страдали этимъ недостаткомъ. Относительно «Уголино», напримѣръ, одинъ изъ критиковъ выразился слѣдующимъ образомъ: «Драма тянется черезъ многое множество безпрестанно смѣняющихся обстоятельствъ. которыя только увеличиваютъ объемъ ея и придаютъ ей нѣкоторый видъ дѣйствія» [1]..... «Это не драма, не представленіе жизни, въ которой одна минута тѣсно связана съ другой, гдѣ все стремится къ одной цѣли, все вытекаетъ изъ одной причины, все движется по одной силѣ; это—такъ, что-то въ родѣ драмы, сборникъ драматическихъ эффектовъ, соединеніе сценъ, сшитыхъ на живую нитку; это мозаика съ умомъ, но безъ художественнаго, творческаго воодушевленія составленная; это просто—«драматическое представленіе» [2]. Такой же упрекъ вызвала другая большая драма—«Елена Глинская». Бѣлинскій сильно возмущался ея неестественностью и безжизненностью. «О, риторика, о, наборъ словъ, взятыхъ и сведенныхъ наудачу изъ словаря!»—возмущался онъ.—«О, драма, въ которой всѣ говорятъ, говорятъ много и длинно, водяно, сентиментально, растянуто, вяло—и никто ничего не дѣлаетъ! О, драма, въ которой нѣтъ ни характеровъ, ни дѣйствія, ни народности, ни правдоподобія, въ которой бездна скуки, скуки, скуки» [3]... Плетневъ, съ своей стороны, доказывалъ, что «пьеса эта ошибочна по неестественности хода» [4]. Въ «Парашѣ Сибирячкѣ» находили совершенно «невѣроятнымъ» появленіе прохожаго [5], «Мать Испанку» упрекали въ «недостаткѣ быстроты дѣйствія» [6], драма «Ломоносовъ» поэтому же казалась однимъ простой «нелѣпостью, исполненной трескучихъ и грубыхъ эффектовъ» [7], другимъ—

---

[1]) «Литературныя прибавленія къ Русскому Инвалиду», 1838, № 11, стр. 215.

[2]) Тамъ же, 1838, № 15, стр. 296.

[3]) *Бѣлинскій.* Сочиненія, т. VI, стр. 633.

[4]) Переписка Я. К. Грота съ П. А. Плетневымъ. Спб. 1896. Т. I, стр. 497.

[5]) «Маякъ», 1840, ч. VI, стр. 88.

[6]) «Репертуаръ», 1842, т. II, № 15, стр. 30—31.

[7]) Бѣлинскій. Сочиненія, т. VII, стр. 461.

«фантасмагоріей» [1]) и т. д. Упрекъ въ отсутствіи дѣйствія, которое особенно чувствуется при чтеніи длинныхъ пьесъ Полевого, не можетъ быть отнесенъ къ большинству его коротенькихъ представленій. Послѣднія дѣйствительно отличаются живостью и естественностью хода, не могутъ быть упрекаемы въ отсутствіи дѣйствія, и потому встрѣчены были сочувственно не только публикой, но также и критикой. «Дѣдушка русскаго флота», напримѣръ, не только на сценѣ, но и въ чтеніи хорошъ, благодаря именно своей живости и естественности. Здѣсь все люди живые, говорятъ и *дѣйствуютъ*, какъ живые на самомъ дѣлѣ дѣйствуютъ, а не движутся. Даже обычные у Полевого сценическіе эффекты, въ родѣ народной толпы, крачащей «ура», въ этой пьесѣ какъ-то естественнѣе, нежели въ другихъ мѣстахъ. Такими же достоинствами отличается небольшая пьеса «Первое представленіе Мельника, колдуна и свата». По мнѣнію Бѣлинскаго, она «шла хорошо и цѣлостно», потому что въ «пьесѣ, съ содержаніемъ изъ русской жизни, безъ трагическихъ ходуль, хоть мало-мальски порядочно слѣпленной, и актеры всѣ хороши, и въ игрѣ есть общность» [2]). Дѣйствительно, читателю не приходится поражаться появленіемъ неожиданныхъ лицъ, которыя не «смѣняются», а дѣйствуютъ. «Костромскіе лѣса» встрѣтили единодушное одобреніе критики за то, что въ этой пьесѣ: «все вѣрно, просто и сильно, именно потому и сильно, что вѣрно и просто» [3]).

Другой еще болѣе справедливый упрекъ дѣлала современная критика Полевому за отсутствіе въ его пьесахъ живыхъ людей, отсутствіе выдержанныхъ реальныхъ характеровъ. «Въ пьесахъ Полевого нѣтъ характеровъ»,—писалъ одинъ современный критикъ,—«въ нихъ есть только роли, нерѣдко весьма между собою похожія, для гг. Каратыгиныхъ, г-жи Гусевой и г. Сосницкаго» [4]). Это было настолько очевидно, что не было критика, который бы не сказалъ этого Полевому въ свое время. «Лица, выведенныя г. Полевымъ»,—читаемъ, напримѣръ, по поводу «Уголино»,—«не лица съ образомъ, или не образы съ лицомъ, а блѣдные очерки какихъ-то людей, которые *гдѣ-то и когда-то* жили, волочились, хитрили, рѣзали другъ друга, молились, умирали... Уголино у Полевого похожъ то на тигра или кровожаднаго злодѣя, то—на простака, котораго легко можно обмануть, то—на слабаго труса» [5]).

[1]) «Литературная Газета», 1843, № 7, стр. 142.

[2]) *Бѣлинскій*. Сочиненія, т. III, стр. 161.

[3]) «Литературная Газета», 1841, № 122, стр. 486.—«Пантеонъ», 1841, № 6, стр. 104.

[4]) Тамъ же, 1842, № 43, стр. 883.

[5]) «Литературныя прибавленія къ Русскому Инвалиду», 1838, № 11, стр. 214—215.

Характеръ главнаго героя въ «Еленѣ Глинской»—князя Оболенскаго называли «безцвѣтнымъ», неопредѣленнымъ, такъ же, какъ и другіе характеры въ этой драмѣ [1]). «Мать Испанка» не нравилась потому, что она «была такъ же похожа на испанку, какъ и на шведку, и на нѣмку» [2])... Сусанинъ казался неестественнымъ Бѣлинскому потому, что онъ «говоритъ длинно, напыщенно, риторически», произноситъ «цѣлые монологи тамъ, гдѣ истинный Сусанинъ только молится» [3]). Кони также упрекалъ Полевого за то, что онъ сдѣлалъ Сусанина «стратигомъ, какимъ-то деревенскимъ патріархомъ и тонкимъ политикомъ въ армякѣ», знающимъ не только исторію, но даже «кабинетныя тайны боярской думы» [4]). Ермакъ, по справедливому замѣчанію критика, вышелъ у Полевого какимъ-то рыцаремъ среднихъ вѣковъ, другой козакъ въ этой драмѣ—«Роллеромъ въ нѣмецкомъ платьѣ» [5]). Всѣ дѣйствующія лица не только не типы, не только не могутъ быть отнесены къ какому угодно времени и эпохѣ, но, кромѣ того, въ высшей степени непослѣдовательны, невыдержаны. Возьмемъ, напримѣръ, Сумарокова въ «Первомъ представленіи Мельника»... Онъ не только не соотвѣтствуетъ своему подлиннику, историческому прототипу, но и вообще не можетъ быть названъ живымъ человѣкомъ. Въ началѣ пьесы Сумароковъ является «самодовлѣющимъ россійскимъ Расиномъ», какимъ онъ дѣйствительно и былъ, выслушиваетъ съ удовольствіемъ лесть и похвалы маленькаго писателя Жукова, издѣвается надъ новой пьесой Аблесимова, называетъ автора сумасшедшимъ, неучемъ, незнающимъ пінтики и т. д. Успѣхъ пьесы превращаетъ его сразу же въ добродушнаго писателя, внезапно отказавшагося отъ всей своей литературной дѣятельности, лишь только открыли ему глаза. Меценатъ-Сумароковъ, выше всего ставившій самого себя, радуется самымъ искреннымъ образомъ успѣху Аблесимова, успѣху, упраздняющему всю его литературную дѣятельность. «Науки тутъ нѣтъ»,—восклицаетъ онъ,—«а просто хорошо, да и, чертъ знаетъ, какъ это мнѣ прежде это самому въ голову не приходило». Такое же точно непонятное «превращеніе» происходитъ въ «Одѣ Фелицѣ». Здѣсь начальникъ Державина, врагъ стихотворцевъ, взяточникъ, превращается въ концѣ пьесы въ мецената, начинаетъ восхищаться «пасквильными стихами», прогоняетъ подлеца-секре-

---

[1]) «Сѣверная Пчела», 1842, № 45, стр. 178.

[2]) *Бѣлинскій.* Сочиненія, т. VI, стр. 656.

[3]) Тамъ же, т. V, стр. 409.

[4]) «Литературная Газета», 1841, № 122, стр. 486.—«Пантеонъ», 1841, № 6, стр. 103.

[5]) «Репертуаръ», 1845, т. II, стр. 17.

таря, грозитъ правымъ судомъ купцу Толстосумову и т. д. Вообще такого рода превращенія довольно обычное явленіе въ драмахъ Полевого. Дѣйствующія лица, помимо того, что не отличаются опредѣленностью, говорятъ у Полевого напыщеннымъ и неестественнымъ языкомъ. Особенно это сказывается въ его драмахъ на сюжеты изъ русской исторіи. Здѣсь герои говорятъ какимъ-то былинно-эпическимъ стилемъ, тѣмъ языкомъ, надъ которымъ самъ Полевой раньше иронизировалъ. Вотъ, напримѣръ, въ какихъ выраженіяхъ Сусанинъ повѣствуетъ о своемъ снѣ: «Горько мнѣ стало, что птенца такой Царской птицы коршунъ побиваетъ, кинулся я на встрѣчу ему, заслонилъ собой орла орловича—бросилась на меня птица хищная, ударила клювомъ желѣзнымъ сюда, въ сердце, и повалился я, какъ овсяный снопъ, закатились очи ясныя, подломились ноги скорыя, палъ я безчувственный»... Изъ всего этого видно, что, говоря словами Бѣлинскаго, въ пьесахъ Полевого «правдоподобности» очень немного [1]), почти совершенно нѣтъ. Какъ на исключеніе, можно указать развѣ только на комедію:—«Отецъ откупщикъ, дочь и откупъ», которую даже Бѣлинскій назвалъ «не холостымъ зарядомъ на воздухъ». Она выгодно выдѣляется изъ среды другихъ пьесъ Полевого тѣмъ, что въ ней есть, если не характеры, то вѣрное, правдоподобное изображеніе среды. Главный герой пьесы, откупщикъ Хамовъ, нарисованъ довольно живо, естественно. Это человѣкъ, начавшій съ очень маленькаго, терпѣвшій колотушки, подличавшій, мошенничавшій и этимъ составившій себѣ милліонное состояніе. Въ его глазахъ люди раздѣляются только на двѣ категоріи — на дураковъ и мошенниковъ. Такимъ взглядомъ онъ проникнутъ настолько сильно, что подлость не только своя, о ней и говорить нечего, но даже чужая его нисколько не возмущаетъ съ нравственной точки зрѣнія. Хамовъ, напримѣръ, готовъ убить своего прикащика, Ѳедьку Кулака, за то, что тотъ хочетъ перебить у него выгодный откупъ, но въ то же время понимаетъ, что будь онъ самъ на мѣстѣ Ѳедьки, то поступилъ бы такимъ же образомъ. Мастерски передалъ Полевой типичное купеческое обращеніе съ челядью и интеллигентными пролетаріями. Хамовъ, напримѣръ, болѣе чѣмъ третируетъ всѣхъ, зависящихъ отъ него, говоритъ *ты* художнику, которому онъ заказываетъ свой портретъ, и архитектору, взявшемуся составить планъ для его дома. Хамовъ, вопреки обыкновенію Полевого, вѣренъ самому себѣ отъ начала до конца. Онъ — Хамовъ въ каждомъ словѣ, въ каждомъ поступкѣ. Также типична и дочь, получившая образованіе въ пансіонѣ, вставляющая

[1]) *Бѣлинскій*, т. III, стр. 127.

французскія слова, мечтающая о шляпахъ, каретахъ и женихѣ «изъ благородныхъ». Само собою понятно, что сравнивать Полевого съ Островскимъ никто не станетъ, но въ то же время нельзя не замѣтить, что по изображенію купеческой среды, по нѣкоторымъ типическимъ черточкамъ, проскальзывающимъ въ этой комедіи, «Отецъ откупщикъ» напоминаетъ Островскаго.

Кстати, относительно этого «напоминаетъ». Если это сказуемое имѣетъ своимъ дополненіемъ пьесу, относящуюся къ болѣе позднему времени, чѣмъ пьеса, являющаяся подлежащимъ, то это ставится автору въ заслугу, если же дополненіемъ служитъ пьеса, предшествовавшая пьесѣ автора, то это навлекаетъ на послѣдняго цѣлый рядъ упрековъ, нерѣдко даже обвиненій. Такимъ именно упрекамъ постоянно подвергался Полевой со стороны современной критики. По поводу каждой изъ его драмъ говорилось, что Полевой «ввелъ у насъ способъ дѣлать оригинальныя драмы изъ иностранныхъ пьесъ, перенося даже вымыслы Шекспира и В. Скотта на почву древне-русской жизни, такъ удачно, что не всегда возможно доискаться первообраза» [1]). Помимо такихъ общихъ обвиненій, находимъ и болѣе частныя указанія. Относительно «Елены Глинской», напримѣръ, Межевичъ писалъ, что пьеса эта представляетъ собою «передѣланные на русскіе нравы клочки изъ всевозможныхъ драмъ или даже романовъ, сшитые на живую нитку... Мы, смотря на новую драму, безпрестанно раскланивались со старыми знакомыми: то съ Шекспиромъ, то съ В. Скоттомъ, то съ Пушкинымъ, то съ Н. В. Кукольникомъ, то даже съ Озеровымъ» [2]). Другой критикъ писалъ, что въ драмѣ «Уголино» всѣ «дѣйствующія лица составлены по оригиналамъ, уже давно созданнымъ лучшими драматическими писателями, и составлены совсѣмъ неискусно изъ разныхъ клочковъ. Они блѣдны, слабы и ничтожны, какъ копіи, гдѣ иногда въ одномъ лицѣ соединены черты, взятыя изъ разныхъ лицъ, отчего и лицо дѣлается рябо и пестро» [3]). Князь Ѳ. В. Одоевскій тоже находилъ, что въ пьесахъ Полевого «*много чужаго*» [4]). Бѣлинскій прямо назвалъ «Уголино» пародіей на «Ромео и Юлію» Шекспира [5]), «Елену Глинскую»—пародіей на Макбета [6]). Другіе критики пошли

---

[1]) «Литературная Газета», 1844, № 20, стр. 347.

[2]) «Сѣверная Пчела», 1842, № 45, стр. 178.

[3]) «Литературныя прибавленія къ Русскому Инвалиду», 1838, № 11, стр. 217.

[4]) «Русскій Архивъ», 1878, т. II, стр. 56.

[5]) Сочиненія, т. VI, стр. 626.

[6]) Тамъ же, стр. 470.

еще дальше въ опредѣленіи источниковъ, расчленили пьесы Полевого на болѣе мелкія составныя части. Такъ, напримѣръ, по мнѣнію одного критика, «Уголино» представляло собою скверную передѣлку драмы того же названія датскаго драматурга Герстенберга и въ тоже время, — какъ это ни странно,—подражаніе Шекспиру. «Не только сцены, положенія, характеры»,—писалъ онъ,—«даже самые монологи суть не болѣе, какъ неловкія подражанія... Всякій, знающій Шекспировскую «Ромео и Джульетту», согласится, что няня Джульетты и сцена ея съ Джульеттой отразилась въ разговорахъ Калабриты съ Вероникой. Тутъ есть и подражаніе «Ричарду III», начало пятаго дѣйствія напоминаетъ прощаніе Отелло съ оружіемъ»... [1]). Сцены любви между Нино и Вероникой казались явнымъ подражаніемъ, явной пародіею на сцены любви между Ромео и Юліей [2]) и т. д. Несомнѣнно, что Полевой и передѣлывалъ, и подражалъ, и нерѣдко, помимо своей воли, «напоминалъ» другія первоклассныя произведенія. Прекрасно зная не только россійскихъ, но и лучшихъ европейскихъ драматурговъ, онъ при своей огромной памяти не могъ иной разъ, совершенно того не подозрѣвая, не воспользоваться чѣмъ-нибудь изъ запаса своей памяти. Нужно быть слишкомъ ужъ крупнымъ талантомъ и своеобразнымъ мыслителемъ для того, чтобы затмить все предшествовавшее, сдѣлать какой-нибудь свой оригинальный шагъ впередъ. Полевой, писавшій всегда, торопясь для бенефиса, просто даже не имѣлъ времени для того, чтобы «подражать», *выбирать* изъ цѣлаго ряда драмъ нужныя для него мѣста. Если онъ подражалъ, то дѣлалъ это невольно, благодаря своей счастливой памяти. Впрочемъ, для критики не требовалось особенно большаго сходства для того, чтобы высказать такого рода упрекъ. Почему, напримѣръ, сцена у колдуна въ Литовскомъ лѣсу («Елена Глинская») названа «неловкой пародіей на сцену вѣдьмъ въ Макбетѣ»? [3]). Да просто потому, что колдунъ встрѣчаетъ князя Оболенскаго вѣщими словами: «Привѣтствую тебя, Великій Князь Московскій», напоминающими привѣтствія вѣдьмъ Макбету: «Да здравствуетъ Макбетъ, гламисскій танъ!» и т. д. Говоря о заимствованіяхъ изъ Шекспира въ «Уголино», самъ Бѣлинскій находилъ, что между этой драмой и «Ромео» «во внѣшнемъ содержаніи, т. е. въ *сюжетѣ* точно мало общаго, но мысль, но пафосъ

---

[1]) «Литературныя прибавленія къ Русскому Инвалиду», 1838, № 26, стр. 514.

[2]) «Московскій Наблюдатель», 1838, т. 17, стр. 110.

[3]) *Бѣлинскій*, т. VI, стр. 631.

пьесы рождены рѣшительно драмой Шекспира»... [1]). Противъ этого, конечно, возражать нечего. Что Полевой увлекался Шекспиромъ, старался подражать ему—это очевидно, да и самъ онъ этого не отрицалъ. «Міръ Шекспира безмѣренъ, какъ вселенная»,—писалъ онъ.—«Поэзія его всецвѣтна, какъ свѣтъ. Онъ волшебникъ, и *кто однажды заговоренъ имъ, тотъ вѣчный рабъ его;* того вызовутъ заклинанія Шекспирова отовсюду и бросятъ скованнаго по рукамъ и ногамъ въ міръ Шекспировъ, гдѣ нѣтъ ни конца, ни края созданіямъ, переливамъ, краскамъ, блеску, глубинѣ, высотѣ, пространству и времени» [2])...

Сообщивъ рядъ мнѣній, высказанныхъ критикой по поводу отдѣльныхъ произведеній Полевого, мы должны еще показать, какъ вообще, говоря словами самого Полевого, «отнеслась къ нему критика» [3]), сообщить общую оцѣнку его дѣятельности, сдѣланную той же критикой. Оцѣнка эта не носитъ на себѣ той рѣзкости, которой нерѣдко отличались отдѣльные отзывы, и потому ближе къ истинѣ. «Чѣмъ запечатлѣны всѣ драматическія созданія творца «Уголино»?»—спрашивалъ одинъ критикъ,—«умъ дѣятельный, мыслящій и наблюдательный, начитанность, которая познакомила автора съ твореніями и образцами изящныхъ искусствъ, умѣнье угодить требованіямъ современной публики, умѣнье, или лучше сказать, привычка писать—вотъ, по нашему мнѣнію, главныя литературныя достоинства его» [4]). Бѣлинскій, постоянно преслѣдовавшій всѣ драматическія произведенія, нерѣдко жестоко ихъ осмѣивавшій, на самомъ дѣлѣ считалъ ихъ вполнѣ «удовлетворительными», находилъ, что въ нихъ есть «немножко вкуса, много грамотности, и смыслъ вездѣ на лицо». Относился же онъ нѣсколько рѣзко къ нимъ по той причинѣ, что былъ врагомъ посредственности. «Мы такъ уважаемъ въ лицѣ Полевого бывшаго журналиста, что намъ непріятно видѣть его чѣмъ-то среднимъ между Кукольникомъ и Ободовскимъ и главою разныхъ драматистовъ, съ успѣхомъ подвизающихся въ Александринскомъ театрѣ» [5]). Были также люди, которые ставили Полевого выше Дюма и Виктора Гюго [6]). Несомнѣнно, что если бы Полевой выступилъ со своими драмами раньше, въ періодъ «Московскаго Телеграфа», онъ, быть можетъ,

---

[1]) Тамъ же, стр. 626.

[2]) «Московскій Телеграфъ», 1833, № 19, стр. 371.

[3]) Драматическія сочиненія и переводы Н. А. Полевого, т. II, стр. 2.

[4]) «Литературныя прибавленія къ Русскому Инвалиду», 1839, № 5, стр. 106.

[5]) *Бѣлинскій.* Сочиненія, т. VI, стр. 469.

[6]) «Русскій Архивъ», 1878, т. II, стр. 56.

не имѣлъ бы такого шумнаго успѣха, но за то и не вызвалъ бы такихъ нерѣдко жестокихъ нападокъ критики. Въ то время его идеи были идеями лучшей части общества, доставили ему уваженіе не только современниковъ, но и людей болѣе поздняго періода. Полевой, проповѣдывавшій въ концѣ дѣятельности тоже, что и въ началѣ ея, теперь уже казался для лучшей части современнаго образованнаго общества человѣкомъ отсталымъ, устарѣлымъ. Его драмы, основанныя на старомъ міросозерцаніи, были интересны, но только для массы, для большинства, а люди, опередившіе эту массу, уже Полевымъ довольствоваться не могли: у нихъ уже былъ «Ревизоръ».

V.

Самъ Полевой, впрочемъ, нисколько не обманывалъ себя, нисколько не былъ ослѣпленъ бурнымъ, почти небывалымъ успѣхомъ своихъ пьесъ. Сообщая о необычайномъ успѣхѣ своего перваго драматическаго произведенія—«Уголино», онъ спрашивалъ брата: «Продолжать ли мнѣ? Ты знаешь, что это не стоитъ мнѣ никакихъ усилій; но должно ли еще писать или остановиться, *сознавая свое жалкое безсиліе противъ великихъ образцовъ*» [1]). Полевой постоянно говорилъ, что ему «слѣдовало замолчать еще въ 1834 году» [2]), что вся его драматическая дѣятельность представляетъ собою только рядъ добросовѣстныхъ опытовъ, была «игрою va banque на литературную извѣстность» [3]). Такъ же строго, какъ и другихъ современныхъ драматурговъ [4]), Полевой казнилъ и самого себя. «Боже, до какого униженія упалъ я»,—писалъ онъ брату въ 1842 году.—«Я радовался не успѣху «Елены», не созданію ея, *ибо зналъ и знаю, что она глупа и нелѣпа*, я не хотѣлъ даже отдавать ее, хотѣлъ сжечь, но только одна крайность заставила отдать ее на сцену, и—я радовался, что ее *приняли*» [5]). Слова эти совершенно не были тѣмъ, что называется «смиреніемъ паче гордости». Полевой говорилъ такимъ образомъ о своей драматической дѣятельности совершенно искренно и открыто, пожалуй, придавалъ ей гораздо меньше значенія, нежели самые враждебные критики. Несомнѣнно, и Полевой самъ, и критики его въ общемъ были правы. Въ

---

[1]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 411—412.

[2]) Тамъ же, стр. 571.

[3]) «Сынъ Отечества», 1839, ч. VIII, отд. VI, стр. 112.

[4]) «Московскій Телеграфъ», 1831, № 24, стр. 456 и др.

[5]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 546.

драмахъ и комедіяхъ Полевого можно найти не мало всякаго рода недостатковъ, не мало такого, что не позволяетъ ихъ поставить особенно высоко. Неестественность, невыдержанность характеровъ, отсутствіе дѣйствія, заимствованія сюжетовъ и т. п. недостатки драмъ Полевого очевидны для всѣхъ. Но всѣ эти недостатки производили раньше, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и теперь еще производятъ такое впечатлѣніе, что Полевой могъ бы легко ихъ избѣжать, исправить, если бы только захотѣлъ этого. «Всѣ замѣченныя справедливой критикой недостатки въ его пьесахъ»,—писалъ Булгаринъ,—«происходятъ единственно отъ поспѣшности, съ которою онъ работаетъ» [1]). Тоже самое въ наше время говоритъ академикъ К. Н. Бестужевъ-Рюминъ, объясняющій недостатки Полевого тѣмъ, что онъ «всегда торопился писать, торопился такъ, что ничего не вынашивалъ» [2]). Замѣчанія эти вполнѣ справедливы, но причина заключалась не въ одной «подвижности его природы», какъ объяснялъ профессоръ Бестужевъ-Рюминъ. Причинъ было много и причины эти были ужасны.

Прежде всего, мы должны не забывать того, что Полевой былъ драматургомъ «между прочимъ». Работая надъ драмами, онъ въ тоже время редактировалъ «Русскій Вѣстникъ», сочинялъ романы, критику, продолжалъ работать надъ раньше начатой исторіей. Бывали мѣсяцы, когда онъ приготовлялъ къ печати по 75 листовъ [3]), работалъ, не выпуская пера. Большинство своихъ драматическихъ произведеній онъ писалъ по настоятельной просьбѣ актеровъ, нуждавшихся въ новыхъ пьесахъ, и могъ посвящать имъ, конечно, очень немного времени. На основаніи его собственныхъ замѣтокъ въ дневникѣ, мы можемъ опредѣлить довольно точно, сколько времени тратилъ Полевой на эти пьесы. Вотъ, напримѣръ, что пишетъ онъ подъ 10-мъ октября 1838 года: «...Съ 6-ти часовъ принялся за «Дѣдушку русскаго флота» для Владиславлева и Асенковой. Кончилъ къ обѣду и читалъ его своимъ» [4]). «Ломоносовъ» былъ написанъ въ *недѣлю*, при томъ такъ, что въ то время, когда писался конецъ, начало уже печаталось въ типографіи [5]). «Иголкинъ» начатъ былъ 19-го ноября, а законченъ 23-го [6]). Мы не имѣемъ ни возмож-

---

[1]) Панорамическій взглядъ на современное состояніе театровъ. «Репертуаръ», 1840, т. I, стр. 19.

[2]) «Библіографъ», 1888, № 3, стр. 118.

[3]) *Кс. Полевой*. Записки, стр. 496.

[4]) «Историческій Вѣстникъ», 1888, т. 31, № 3, стр. 669.

[5]) *Кс. Полевой*. Записки, стр. 552.

[6]) «Историческій Вѣстникъ», 1888, т. 31, № 3, стр. 671 и 672

ности, ни необходимости сообщить такія же точныя свѣдѣнія объ остальныхъ пьесахъ Полевого, но не ошибемся, если предположимъ, что и на нихъ употребилъ Полевой столько же времени. Впрочемъ, это еще не могло такъ отразиться на достоинствахъ пьесъ, какъ отражались на нихъ условія, среди которыхъ работалъ Полевой, его нравственное и матеріальное положеніе. Послѣдніе годы его жизни были какой-то медленной, но ужасной агоніей. Заваленный работой угнетаемый семейными несчастіями, постоянно преслѣдуемый кредиторами, Полевой писалъ драмы, комедіи, даже водевили. Не удивительно поэтому, что «водевильная шутка»,—какъ говоритъ Каратыгинъ,—«ему не удавалась» [1]), что пьесы обладали значительной долей недостатковъ. Скорѣе можно удивляться тому, какъ ему «удалось» и то, что онъ сдѣлалъ. Самъ Полевой объяснялъ свою дѣятельность этого періода тѣмъ, что онъ превратился въ «какую-то самопишущую *машину*, которую какъ будто кто-нибудь заводитъ, а она пишетъ, что угодно: драму, повѣсть, исторію, критику. Иногда, какъ одеревенѣлый, работаешь, чтобы ни о чемъ не думать, а заглушить всякое человѣческое чувство» [2]). Для иллюстраціи этого ужаснаго положенія позволимъ себѣ привести нѣсколько примѣровъ, нѣсколько выдержекъ изъ его дневника и писемъ.

1843 года, 13-го августа. Тяжкій день—меня мучили, а я долженъ былъ между тѣмъ писать водевиль Сосницкой, которая два раза въ день присылаетъ, а я—не только писать, но и думать ничего не въ состояніи.

14-го августа. Самъ не знаю, что дѣлаю. Хотѣлъ бросить начатую пьесу Сосницкой, но она держитъ меня за горло—пишу, видя, что глупо! Но, не пишется.

17-го августа. Я сѣлъ за водевиль Сосницкой. Чувствую, что глупо—и то не пишется! Писалъ, а что писалъ—не знаю. Два раза присылала [3]).

14-го ноября. Все казалось погибшимъ (кредиторы настаивали на объявленіи Полевого несостоятельнымъ). Квартальный. Ни откуда!.. Рѣшился послать Н. къ Л. В. Дубельту просить 500 рублей!! Пришелъ частный лекарь—свидѣтельствовалъ меня! Благородный человѣкъ! Ломанъ—безъ того тащитъ меня въ Управу. Два дня ничего уже не дѣлалъ—хотѣлъ поутру, но голова закружилась... А въ домѣ не было уже ни копѣйки [4]).

---

[1]) «Русская Старина», 1876, т. XV, стр. 99.

[2]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 540.

[3]) «Историческій Вѣстникъ», 1888, т. 32, № 4, стр. 176.

[4]) Тамъ же, стр. 183.

При такихъ условіяхъ былъ написанъ «Русскій морякъ», имѣвшій громадный успѣхъ. «Въ день перваго представленія его», — заключаетъ Полевой свой разсказъ объ этомъ успѣхѣ, — «получена мною повѣстка явиться въ Управу по векселю Сопова» [1])...

Въ довершеніе бѣдствій Н. А. Полевого не мѣшаетъ здѣсь припомнить, что друзья, которымъ Полевой оказывалъ не разъ и не мало услугъ чисто матеріальнаго свойства, которымъ отдавалъ свои пьесы даромъ для бенефисовъ, совершенно равнодушно относились къ такому ужасному его положенію. Каратыгинъ, напримѣръ, едва ли не болѣе другихъ пользовавшійся пьесами Полевого, когда тотъ предложилъ ему свою «Елену Глинскую» и попросилъ дать ему взаймы тысячу рублей, «потребовалъ заемнаго письма съ поручительствомъ» [2]). А, между тѣмъ, драмы эти всетаки отнимали у Полевого время, и гонораръ за нихъ могъ бы очень пригодится при стѣсненныхъ обстоятельствахъ автора. «Чувствую, что я глупо поступаю»,—пишетъ Полевой подъ 24-мъ декабря 1838 года,—«писать драму, вздоръ, когда дѣла, когда письма къ Ксенофонту я не успѣваю написать. За то Каратыгинъ прислалъ намъ *елку*... Какъ одурѣлый писалъ я, все забывши, драму свою, небритый четыре дня, нездоровъ уже съ недѣлю... Огослалъ Каратыгину 4-е и часть 5-го; къ обѣду утомился, еле живъ» [3]).

«...Унынie, отчаяніе овладѣло мною въ послѣднее время; отчаяніе, безчувствіе, каталепсія душевная, гдѣ недоступны ни утѣшенія религіи, ни семейныя радости, гдѣ не чувствуешь ни дружбы, ни ненависти, гдѣ плакать хочется, но не можешь, гдѣ извѣстіе о самомъ страшномъ ударѣ произвело бы только судорожную улыбку упрека судьбѣ, гдѣ жизнь и смерть—все равно...» [4]).

«...Мнѣ теперь иногда по 14-ти часовъ въ сутки приходится сидѣть—точно пишущая машина, и если что *не нельпое выходитъ, то я самъ дивлюсь.* Это просто какой-то механизмъ. Усиліемъ свободнаго генія нельзя назвать такую работу, ибо, прочитавши, самъ вижу, *какъ должно бы, да когда о томъ думать?..*».

Положеніе Полевого было дѣйствительно трагическимъ. Онъ чувствовалъ, что его время прошло, видѣлъ себя всѣми брошеннымъ, покинутымъ, ни у кого не встрѣчалъ сочувствія, поддержки. Не имѣя никакой воз-

---

[1]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 569—570.

[2]) Тамъ же, стр. 531.

[3]) «Историческій Вѣстникъ», 1888, т. 31, № 3, стр. 674.

[4]) *Кс. Полевой.* Записки, стр. 543.

можности выбиться изъ страшной нужды, онъ видѣлъ передъ собою только темную, глухую нищету...

Громадной энергіей и силой воли долженъ былъ отличаться человѣкъ, который при такихъ условіяхъ могъ работать, могъ заниматься не какой-нибудь механической работой, а трудомъ, требующимъ напряженія всѣхъ силъ ума, чувства и воображенія. Этого не слѣдуетъ забывать тому, кто пожелаетъ, по крайней мѣрѣ, справедливо оцѣнить Полевого. Если принять во вниманіе ужасныя условія, въ какихъ находился Полевой въ послѣдніе годы жизни, то вмѣсто того, чтобы нападать на «посредственность» его драматическихъ твореній, какъ это дѣлали въ свое время критики, придется удивляться, какъ онъ не только не написалъ «ничего нелѣпаго», но даже сталъ выше многихъ изъ современныхъ ему драматурговъ, въ родѣ Ободовскаго, Зотова и, пожалуй, Кукольника, поставленныхъ въ болѣе благопріятныя для работы условія.

Не пускаясь въ догадки о томъ, что долженъ былъ сдѣлать Полевой, что онъ могъ бы сдѣлать, чего мы въ правѣ были бы отъ него ожидать и требовать, мы только подведемъ итоги сказанному нами о дѣйствительно сдѣланномъ Полевымъ. Вотъ наши выводы. Полевой былъ драматургомъ далеко не выдающимся и, какъ таковой, не имѣлъ большаго значенія даже для своего времени. Сличая его критическіе взгляды, высказанные имъ раньше по поводу чужихъ драмъ, съ его собственными драматическими произведеніями, мы видимъ, что Полевой былъ гораздо лучшимъ критикомъ, нежели драматургомъ, что многія изъ его раннихъ замѣчаній могутъ быть вполнѣ приложены къ позднѣйшимъ его собственнымъ драмамъ. Путемъ того же сравненія мы убѣждаемся въ томъ, что Полевой въ теченіе всей своей жизни былъ патріотомъ, любилъ все національное, русское, но въ тоже время отдавалъ должное и европейскому, всегда былъ ярымъ поклонникомъ просвѣщенія, откуда бы оно ни шло. Полевой не можетъ быть названъ ренегатомъ [1]). Теперь, спустя пятьдесятъ лѣтъ послѣ его смерти, когда затихла личная злоба, личные счеты, мы можемъ прямо сказать, что Полевой былъ правъ, говоря о себѣ [2]): «Никогда не увлекался я ни злобою, чувствомъ для меня презрительнымъ, ни завистью; никогда то, что говорилъ и писалъ я, не разногласило съ моимъ убѣжденіемъ и никогда сочувствіе добра не оставляло сердца моего»...

Вл. Боцяновскій.

---

[1]) «Русская Мысль», 1895, № 12, стр. 111.

[2]) Очерки русской литературы, ч. I, стр. 9.

ЛЮБИТЕЛЬСКІЙ ТЕАТРЪ ПРИ АННѢ ІОАННОВНѢ.

(1730—1740 гг.).

Со смертью Петра Великаго и Царевны Натальи Алексѣевны, его сестры, страстной любительницы театра, театральное дѣло въ Россіи какъ будто бы упало; на самомъ же дѣлѣ, если кратковременныя царствованія Императрицы Екатерины I (1725—1727) и Императора Петра II (1727—1730) не изобиловали спектаклями, то этимъ доказывалось лишь равнодушіе придворныхъ сферъ къ театру, и ничего болѣе [1]). Трудно, конечно, предположить, чтобы пущенная однажды въ ходъ машина остановилась вдругъ сразу, даже съ уменьшеніемъ средствъ на ея содержаніе. Движеніе могло замедлиться или идти прерывисто, скачками, примѣнительно же къ данному случаю — дворцовые спектакли могли совсѣмъ перестать существовать, но подобное пониженіе общественнаго интереса къ сценическимъ зрѣлищамъ едва ли распространялось вообще на все просвѣщеніе и связанную съ нимъ неразрывно школьную драму. Послѣдняя по прежнему скрывалась за крѣпкою стѣною Славяно-Греко-Латинской Академіи и не мѣшала никому. Свѣтъ ея, какъ свѣтъ неугасимой лампады, тихо мерцалъ въ родной ей обстановкѣ студенческаго общежитія, и если довѣрять нѣкоторымъ даннымъ хроники Носова, то по характеру пьесъ современнаго репертуара она все болѣе удалялась отъ схоластическаго направленія прежняго духовнаго театра. Со вступленіемъ на престолъ племян-

[1]) О Россійскомъ театрѣ отъ начала онаго до конца царствованія Екатерины II. «Отечественныя Записки», 1822, № 32.

ницы Великаго Петра, Императрицы Анны Іоанновны, нарушается кажущійся застой въ русской жизни, и шумнымъ потокомъ бѣжитъ она въ видѣ общественныхъ удовольствій, спектаклей, маскарадовъ и баловъ, оживляя дворъ и куртизановъ, удивляя народъ и иноземцевъ, съ легкой руки герцога Бирона заполнившихъ тогда Россію. Впрочемъ, что касается домашняго быта Государыни, то здѣсь замѣтенъ возвратъ понемногу къ нравамъ до-петровскаго времени. Покои ея наполняются дураками, шутами, карлами и карлицами,— всѣми атрибутами прежней комнатной забавы дворцовыхъ и зажиточныхъ людей XVII столѣтія, на которую намекаетъ г. Фаминцынъ, когда говоритъ, что въ «царствованіе Анны Ивановны, униженіе человѣческаго достоинства въ лицѣ шута достигало высшихъ предѣловъ» [1]). Этимъ объясняется почему и пьесы, представлявшіяся въ данную эпоху, были преимущественно комическаго содержанія. Исторія разсказываетъ, что Императрица, любившая вообще театръ и музыку, предпочитала тѣ «крестьянскія и нѣмецкія комедіи, въ которыхъ актеры въ концѣ дѣйствія непремѣнно колотили другъ друга палками» [2]). Однако, несмотря на такой своеобразный вкусъ, нужно признать, что театръ за это время сдѣлалъ значительные успѣхи, по крайней мѣрѣ, онъ пріобрѣлъ довольно прочныя симпатіи въ средѣ петербургскаго *русскаго* общества. Послѣднее уже не довольствуется одной «итальянской оперой» или нѣмецкими комедіантами, выписанными изъ Лейпцига, а пробуетъ силы на русской комедіи и одновременно хлопочетъ объ устройствѣ постояннаго театра въ дворцовыхъ покояхъ. Когда Высочайшее разрѣшеніе было дано, помѣщеніе, приспособленное для названной цѣли, стало носить названіе «*комедіи*». Эта «комедія», по словамъ изслѣдователя «Внутренняго быта русскаго государства» [3]) находилась въ одномъ изъ петербургскихъ дворцовъ, именно въ «Новомъ Зимнемъ Его Императорскаго Величества домѣ», въ среднемъ апартаментѣ. Въ документахъ мало имѣется данныхъ для описанія этого помѣщенія; видно только, что это была особая комната или залъ (иногда называемый въ документахъ «*Комедіантскій залъ*») внутри дворца, въ ряду другихъ подобнаго рода комнатъ, какъ-то: *галлерей* (гдѣ танцовали во время

[1]) Скоморохи на Руси. Спб. 1889. Стр. 112.

[2]) Царствованіе Анны Ивановны. «Русскій Архивъ», 1866, т. I, столб. 1537.—См. также *Wesselofsky*. Deutsche Einflüsse, стр. 74.—Кромѣ того, Императрица страстно любила охоту; въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» той эпохи постоянно встрѣчаются указанія въ родѣ: «Ея Императорское Величество изволитъ всякой день, послѣ обѣда, въ мишень и по птицамъ на лѣту стрѣлять» и т. д.

[3]) Кн. I. М. 1880. Стр. 205—206.

баловъ), *шахматной* и *билліардной*. Внутреннее убранство «комедіи» также неизвѣстно; есть только указаніе, что тамъ было семь печей и (вѣроятно, для зрителей) устроены были скамѣйки... Для наблюденія за чистотою въ «комедіи» приставленъ былъ особый служитель отъ вѣдомства Гофъ-Интендантской конторы; въ 1739 году состоялъ таковымъ сержантъ Глотовъ—«для сметанія пыли со скамѣекъ». При дверяхъ «комедіи» стоялъ военный караулъ изъ четырехъ человѣкъ солдатъ, подъ командою капенармуса, отъ полковъ, стоящихъ въ Петербургѣ... и т. д. Само собою разумѣется, что въ дворцовыхъ спектакляхъ принимала участіе вся петербургская знать. Кромѣ Дмитрія Андреевича Шепелева, особенно смѣшившаго Анну Іоанновну своими выходками на сценѣ [1]), исполнителями театральныхъ пьесъ являлись Воронцовы, Апраксины, графиня Брюсова, нѣкто Ермаковъ, Степанъ Ивановичъ Струговщиковъ и др. Есть основаніе предполагать, что кадеты вновь учрежденнаго въ 1731 году Шляхетнаго корпуса принимали также нерѣдко участіе въ придворныхъ спектакляхъ, а въ 1735 году—даже «съ особенной пышностью». Въ этомъ году, по свидѣтельству г. Морозова [2]), Императрица обратилась къ Ѳеофану Прокоповичу съ слѣдующей довольно оригинальной просьбой. «Преосвященный Архіерей»,—писала она,—«дѣлаю я комедію, въ которую надобны будутъ три человѣка, чтобъ умѣли пѣть. Только нынѣ у меня пѣвчихъ хорошихъ нѣтъ, а надѣюсь, что у васъ изъ хлопцевъ нарочитыхъ выбрать можно. Того ради на то время прикажите изъ своихъ пѣвчихъ самыхъ хорошихъ голосовъ выбрать троихъ, и буде они съ вами, то оттуда прислать ихъ сюда, а буде здѣсь, то пришлите съ симъ же ѣздовымъ въ домъ свой указъ, чтобъ ихъ привезли ко двору немедленно, чтобъ они къ назначенному времени могли обучиться тому, что имъ пѣть будетъ надобно; а, по окончаніи комедіи, я ихъ, пожаловавъ, назадъ къ вамъ пришлю» [3]). Дѣйствительно, пѣвчіе упоминаются въ «реестрѣ, кто были въ комедіи», и, кромѣ нихъ и кадетъ [4]), участвовали еще пажи [5]), карлы [6]) и калмыки [7]): первые, т. е. кадеты и

[1]) *П. Н. Араповъ.* Лѣтопись русскаго театра. Спб. 1861. Стр. 37—38.

[2]) Исторія русскаго театра. Т. I. Спб. 1889. Стр. 345.

[3]) Я пользовался спискомъ, хранящимся въ Государственномъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 322.

[4]) Участвующіе изъ кадетъ были: Милославскій, Сурминъ, Бемутовъ, Ламздорфъ, Трезинъ и другъ.

[5]) Два Юшковыхъ, Брылкинъ, Бужениновъ, Ляпуновъ, Мошковъ, Волковъ и Лопухинъ.

[6]) Ларіонъ, Локтевъ, Артемій и Юрья.

[7]) Петръ, Юрья, Петръ отъ Ритмейстера.

пажи, получили вмѣстѣ съ пѣвчими по двадцати, а послѣдніе по десяти и по пяти рублей вознагражденія. Страннымъ можетъ показаться то, что въ спискѣ, находившемся въ моемъ распоряженіи [1]), не упоминаются вовсе сыновья Бирона, Петръ и Карлъ, о которыхъ, какъ о дѣйствующихъ лицахъ комедіи, говоритъ академикъ Пекарскій [2]). Для представленія было выбрано дѣйство объ Іосифѣ, причемъ въ постановкѣ или въ сочиненіи дѣйства принималъ участіе пѣвецъ «Телемахиды» В. К. Тредьяковскій; по этому случаю ему и нѣкоему Полубояринову,—если не ошибаюсь, камердинеру Императрицы,—было пожаловано «сто рублевъ». Комедія была по тому времени роскошно обставлена [3]). Повторялась она не одинъ разъ, такъ какъ подъ фамиліями нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицъ встрѣчаются нерѣдко указанія: «нынѣ быть такому-то», а то прямо—фамилія дублирующаго актера. Я полагаю,—читатель не посѣтуетъ, если вслѣдъ за этимъ будетъ приведенъ подробный реквизитъ комедіи (тому какое платье кому дѣлалось), кто въ ней игралъ и т. д. Тѣмъ болѣе, что этотъ списокъ не лишенъ оригинальности и въ цѣломъ видѣ приводится здѣсь впервые:

Платье дѣлать:

Благолѣпія пѣвчій Шпунтъ. Скроено [4]).	Изъ алой крашенины. Юбка на фижбикахъ. Бастрогъ прорѣзной, такимъ подобіемъ, какъ народмейстеръ былъ, только по долѣ и по шире. Городки съ позументомъ серебрянымъ мишурнымъ. Къ рукавамъ фалды.
Скроено [4]). Чистотѣ Волынскій Боровской.	Изъ бѣлой крашенины. Юбка на фижбикахъ и бастрогъ такой же, какъ и Благолѣпію, только безъ позументовъ. Вѣнчикъ лавровый. Въ рукахъ лилія.
Скроено [4]). Смиренія пѣвчій Люстрицкій.	Изъ черной крашенины. Шлафрокъ долгій и юбка безъ фижбикъ. Тафтою черною до половины лица, какъ фатою покрыта, а тафта длиною будетъ до пояса.
Іосифъ Олсуфьевъ [5]) (нынѣ быть Брылкину).	Такое жъ, какъ у царевича Іосифа было; епанчи не надобно. Ему же шлафрокъ желтый, долгій, камчатный, а платье изъ персидской парчи.

[1]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 322.

[2]) Исторія Академіи Наукъ, т. II, стр. 33—34, 234—237.

[3]) Одно вознагражденіе артистамъ исчислялось въ 675 рублей, большія деньги по тому времени.

[4]) Позднѣйшія приписки карандашемъ.

[5]) Раньше было написано «Ламздорфъ» и зачеркнуто.

	Іаковъ Брылкинъ (нынѣ быть Мурзину).	Шлафрокъ камчатный, коричневый, долгій. Узкіе рукава. Борода и волосы сѣдые. Шапка жидовская и трость въ рукахъ.
	Десяти братьямъ пастушье платье, всѣмъ равное: Рувимъ . . . . . Ламздорфъ [1]). Симеонъ . . . . . Головинъ большой. Левій . . . . . Милославскій. Іуда . . . . . Сурминъ. Ісахаръ. . . . . Ротмейстеръ [2]). Завулонъ . . . . Головинъ меньшой.	Изъ свѣтло дымчатой крашенины. Въ руки иному кнутъ, а иному палку. Отдать Аволяю [3]) сдѣлать, чтобы похоже было на старинный манеръ, какъ было тогда.
	Веньяминъ Карякинъ.	Какъ царевичъ Іосифъ, только безъ епанчи и безъ вѣнца.
Скроено [4]).	Мерзости Кадеусъ.	Шлафрокъ, подпоясанный, долгій, кирпичной крашенины, и нашить полосы желтыя и синія крашенинныя же вдоль (а машку [5]) старую дурную), а машку сдѣлать Аволяю.
Скроено [4]).	Злости Макаровъ.	Шлафрокъ, подпоясанный же, черной крашенинный, долгій, а на груди привязать Медузину голову. На головѣ змѣй и въ рукахъ змѣя жъ (а Медузу и змѣю сдѣлать Аволяю).
	Завись Ржевской.	Такое, что и Злости.
	Купцамъ 1. Барановъ 2. Веймаръ.	Въ турецкомъ платьѣ, изъ крашенины синей и красной, а машки на лицо каштановаго цвѣта, каковы Измаильтяне были (а машки сдѣлать Аволяю жъ).
Скроено [4]).	Пентефрію Мурзинъ (нынѣ быть Олсуфьеву).	Изъ крашенины красной и такъ же, какъ у царевича Іосифа. А епанча по колѣни, желтая, а позументъ золотой мишурный и вѣнчикъ битной.
Скроено [4]).	Женѣ Пентефріевой Тургеневъ.	Изъ крашенины алой. Юбка и корсетъ безъ фижбикъ. Позументъ серебряный мишурный, а на головѣ волосами и цвѣтами убрана будетъ.
Скроено [4]). Скроено [4]).	Пентефріевы рабы 1) Щербининъ 2) Масловъ.	Изъ зеленой крашенины кафтаны, сборами рукава, узкіе, немного ниже колѣнъ, съ позументомъ мишурнымъ серебрянымъ по краямъ.
Скроено [4]).	Жены Пентефріевой рабы 1) Волковъ 2) Ляпуновъ.	Изъ зеленой крашенины юбки и корсеты, обложены серебрянымъ позументомъ, мишурнымъ, по краямъ головы волосами убраны.

---

[1]) Было написано раньше «Олсуфьевъ» и зачеркнуто.

[2]) Было написано раньше «Петрушка» и зачеркнуто (см. выше).

[3]) Итальянецъ машинистъ Аволіо (*Пекарскій*. Исторія Академіи Наукъ, т. II).

[4]) Позднѣйшія приписки карандашемъ.

[5]) Маска.

Скроено [1].	Царь Фараонъ Шепслевъ [2].	Въ такомъ же, какъ Авениръ царь. Изъ крашенины желтой, а епанча красной крашенины, долгая, серебрянымъ позументомъ мишурнымъ обложена. А на головѣ вѣнчикъ зубчиками. Въ рукахъ палка, какъ маршальская.
Скроено [1].	Сенаторамъ Фараоновымъ 1) Большой Юшковъ 2) Мошковъ.	Какъ онъ же царь, только безъ епанчи и безъ вѣнчика. Въ зеленыхъ съ синими крашенинами, съ позументомъ бѣлымъ, мишурнымъ.
Скроено [1].	Спекуляторъ Мансуровъ.	Короткое платье, какъ балахонъ, изъ крашенины красной. Шапка желтая съ перомъ подисподъ (?). Бастрогъ короткій.
	Виночерпій. Меньшой Юшковъ.	Въ турецкомъ платьѣ. Синяя крашенина съ бѣлою. Съ позументомъ и складена золотомъ въ два ряда. Въ рукахъ кисть виноградная.
	Мудрецъ, такъ, какъ Философъ Гернеръ.	
Скроено [1].	Хлѣбарь Бужениновъ.	Въ бѣлыхъ камзольцахъ и штанахъ изъ бѣлой крашенины, съ фартукомъ, у котораго бы одинъ конецъ былъ заткнутъ за поясъ, а на головѣ колпаки бѣлые крашенинные.
Скроено [1].	Слуга, такъ же, какъ Пентефріевымъ рабамъ Ушаковъ.	
Кровать Іосифу сдѣлать камчатную.		
	Іосифовъ сонъ сдѣлать Аволяю.	Сквозь полотно снопы братніе и отцовы и мачихины. Его снопу кланялись, а сверхъ полотна небо и 11 звѣздъ, и къ его ногамъ преклонялось солнце своими лучами. Къ его ногамъ мѣсяцъ своимъ преклонялся [4]. Ровъ сдѣлать, гдѣ Іосифа посадить, и овецъ сдѣлать шесть и козъ шесть изъ бумаги, да одного козла сдѣлать такимъ образомъ, какъ живаго и съ шерстью. Подъ горломъ пузырь, который бы налитъ былъ краснымъ виномъ. Какъ заколютъ, чтобы то вино вмѣсто руды вышло, а было бы не видѣть на колесахъ.
	Мѣшокъ сдѣлать, въ который бы только 30 рублей можно положить.	
	Пентефріевой женѣ сдѣлать кровать, или изъ старой сыскать въ казенной.	Сдѣлать кровать. Темницу сдѣлать на три человѣка съ рѣшеткою и вычернить черною. Ширины 3, а вышины 4 аршина (которую темницу сдѣлать Аволяю).

---

[1]) Позднѣйшія приписки.

[2]) Дмитрій Андреевичъ. Вообще, кромѣ помянутыхъ въ спискѣ кадетъ, пажей и проч., въ комедіи, нужно полагать, участвовали и другія лица высшаго петербургскаго общества.

[4]) Нужно полагать, что это представляло нѣчто въ родѣ нынѣшнихъ «китайскихъ тѣней».

Три желѣзы на руки и на ноги, одинакія, изъ бумаги толстой. Кольцы дать вычернить. Фараону столъ круглый, съ кушаньемъ. Ему же кроватъ Іосифова.

Сонъ Фараоновъ сдѣлать Аволяю.

Также сквозь полотно 7 сытыхъ и 7 сухихъ коровъ, 7 класовъ [1]) жирныхъ и 7 сухихъ: сухіе бы жирныхъ всѣ съѣли.

Сдѣлать Аволяю.

Сквозь полотно сдѣлать какъ хлѣбы жнутъ, молотятъ, въ житницы сбираютъ и носятъ, а Іосифъ надсматриваетъ.

11 мѣшковъ сдѣлать получетверниковыхъ.

Іосифовъ долгій столъ съ кушаньемъ, когда онъ съ братьею будетъ сидѣть.

Сдѣлать Злости чѣмъ сердца у братьевъ запалять, а имъ десяти надобно тогда спать, а какъ она запалитъ, то бы видъ зажженой показался отъ ихъ сердецъ.

Сдѣлать Аволяю.

Когда завѣсу первый разъ поднимутъ, тогда говорить прологъ.

И не опуская ту завѣсу, другую поднять, то за тою завѣсою явится Іосифъ, на кровати спящимъ, и сонъ его покажется совсѣмъ за полотномъ, какъ написано выше. И, показавъ нѣсколько времени, закрыть Іосифа тою же завѣсою, а не переднею, а потомъ выйдетъ Благолѣпіе, Чистота и Смиреніе, чѣмъ и комедія начнется.

31. Данъ—Лопухинъ.
32. Неоѳалъ—Беклеръ.
33. Гадъ—Арцыбашевъ.
34. Асиръ—Рыкачевъ.

Этимъ спектаклемъ не ограничилась, понятно, театральная дѣятельность кружка любителей сценическаго искусства, существовавшаго въ царствованіе Императрицы Анны Іоанновны. Исторія, правда, не сохранила о другихъ представленіяхъ столь же подробныхъ свѣдѣній, какъ о только что приведенномъ мною, но, судя по нѣкоторымъ даннымъ, извлеченнымъ изъ Государственнаго Архива, дѣло нравилось и обѣщало въ будущемъ еще большее развитіе. Въ послѣднемъ, между прочимъ, укрѣпляетъ меня слѣдующее обстоятельство: въ Петербургѣ въ эту пору жилъ и пользовался большою извѣстностью балетмейстеръ Жанъ-Баптистъ Ланде. Этотъ Ланде былъ человѣкъ умный, ловкій; онъ училъ танцовальному искусству одновременно при дворѣ и въ кадетскомъ корпусѣ. Немудрено, что такому человѣку пришло въ голову примѣнить то, что давно уже выработано было на практикѣ

[1]) Колосьевъ.

за границей, къ тому, что только прививалось и замѣтно крѣпло на русской почвѣ. Задумано—сдѣлано; у Ланде не было недостатка въ сочувствіи петербургскаго общества, и вотъ предпріимчивый итальянецъ подаетъ слѣдующій проектъ на Высочайшее усмотрѣніе:

Всепресвѣтлѣйшая Державнѣйшая Великая Государыня Императрица Анна Іоанновна Самодержица Всероссійская, бьетъ челомъ кадетскаго корпуса балетъ-мейстеръ Жанъ Батиста Ланде, а о чемъ мое прошеніе, тому слѣдуютъ пункты:

1.

Въ прошломъ 1736 году мартѣ мѣсяцѣ въ придворномъ театрѣ имѣлъ честь похваленъ быть отъ Вашего Императорскаго Величества я нижайше при случаѣ кадетовъ учениковъ моихъ, которые танцовали предъ Вашимъ Императорскимъ Величествомъ три разные балета моей инвенціи.

2.

Нынѣ малолѣтній мой ученикъ, Ѳома Лебрунъ [1]), имѣлъ честь танцовать на театрѣ въ лѣтнемъ Вашего Императорскаго Величества домѣ съ кадетами учениками же моими балеты моей инвенціи, которые милостиво похвалены (бы)ли.

3.

Для сей пробы милостиво..... Вашего Императорскаго Величества всепокорнѣйше предлагаю повелѣть опредѣлить ко мнѣ въ обученіе двѣнадцать человѣкъ изъ малолѣтнихъ (ро)ссійской націи, шесть мужеска полу и шесть женска, для сочиненія (б)алетовъ двѣнадцатью персонами танцованія театральнаго, какъ степ(ен)наго, такъ и комическаго; которые ученики по обученію одного года начнутъ танцовать на театрѣ, какъ и помянутые кадеты, а съ двухъ лѣтехъ будутъ танцовать всякіе сорты танцованія, потомъ третій годъ, слѣдовательно, будутъ обучаться для достиженія совершенства, которыя могутъ произойти въ наукѣ такъ, что кто бы какого званія ни былъ изъ иностранныхъ танцовальныхъ мастеровъ.

4.

Надлежитъ быть подъ моею дерекціею помянутому малолѣтнему ученику Лебруну, яко первому танцовальщику въ корпусѣ вышепомянутыхъ уче-

[1]) Томасъ Лебренъ (Th. Lebrun).

никовъ моихъ, дабы былъ помощникомъ мнѣ во время, когда случай не допуститъ обучать мнѣ самому, дабы ученики не праздны были.

5.

Для умноженія Вашему Императорскому Величеству забавъ, обязуюся обучить способъ помянутымъ ученикамъ моимъ, съ помянутымъ Лебруномъ, рецитовать въ комедіи на россійскомъ діалектѣ, мѣшая забавы танца съ комедіею, все подъ моимъ смотрѣніемъ токмо.

6.

За трудъ мой требую, съ ученикомъ моимъ Лебруномъ, тысячу пятьсотъ рублевъ въ годъ, квартиру, дрова и свѣчи.

7.

Какъ надлежитъ учредить и содержать танцовальную школу, имѣю въ готовности регламентъ къ предложенію оный, когда повелѣно будетъ.

Дабы всемилостивѣйшимъ Вашего Императорскаго Величества указомъ повелѣно было, по вышепоказаннымъ въ семъ моемъ прошеніи пунктамъ, сочинить со мною контрактъ, д(а)въ мнѣ россійской націи малолѣтнихъ дѣтей въ обучен(і)е, то..... со опредѣленіемъ мнѣ, съ помощникомъ, Вашего Императо(рскаго) (В)еличества жалованья.

Всемилостивѣйшая Государыня (И)мператрица! прошу Вашего Императорскаго Величества о семъ моем(ъ) прошеніи милостивое учинить рѣшеніе. 1737 года, сентябр(я)дня [1]).

Къ прошенію приложенъ планъ «Учрежденія Ея Императорскаго Величества танцовальной школы».

I.

Дабы указомъ повелѣно было опредѣлить шесть человѣкъ мужеска и шесть женска полу, годные танцовать на театрѣ, отъ рожденія ихъ не больше каждому двѣнадцать лѣтъ, которые обще будутъ обучаться.

II.

Потребно, чтобъ у мужеска полу былъ одинъ человѣкъ надзирателемъ надъ ними, которому надлежитъ жить купно съ ними, дабы могъ всегда смотрѣть надъ ними.

---

[1]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 322. (1732—1798 гг.).

III.

Такожде и женска полу потребно быть одной женѣ, которая равно смотрѣніе надъ ними и обучала бъ ихъ убирать.

IV.

На содержаніе учениковъ, какъ въ пищѣ такъ и въ одеждѣ, дозволено было получать имъ отъ Придворной конторы.

V.

Дабы показанъ особый салъ (залъ), гдѣ помянутыхъ надлежитъ обучать, отъ котораго дабы въ близости была и балетъ-мейстера квартира. 1737 года, сентября дня [1]).

Такимъ образомъ, изъ приведеннаго документа видно, что въ прошломъ столѣтіи существовалъ проектъ перваго въ Россіи театральнаго училища. Другой вопросъ, осуществилась ли эта идея на практикѣ: нужно полагать, что да. По крайней мѣрѣ, г. Араповъ упорно свидѣтельствуетъ, что Ланде составилъ очень удачный кордебалетъ изъ учениковъ и ученицъ *собственной своей школы*. По его словамъ, «Государыня выбрала сама изъ дворцовой прислуги двѣнадцать красивыхъ дѣвушекъ и двѣнадцать мальчиковъ, которые поступили въ школу Ланде, на казенное содержаніе, и болѣе или менѣе сдѣлались артистами». Въ октябрѣ 1740 года скончалась Императрица Анна Іоанновна. Она ничего не завѣщала русскому театру и, пожалуй, не могла ничего завѣщать. При современномъ состояніи науки и искусства, театръ, занимавшій промежуточное разстояніе между ними, могъ быть разсмотрѣнъ съ двухъ сторонъ: во первыхъ, со стороны нравственнаго ученія (какъ просвѣтительный элементъ), а потомъ, какъ пріятное времяпрепровожденіе. Но до нравственнаго ученія, которое въ видѣ косвеннаго налога могло лечь на массу, еще не доросло русское общество первой половины XVIII ст.; а какъ времяпрепровожденіе, театръ казался еще слишкомъ зазорнымъ и грѣховнымъ для русскаго человѣка,—не пріохотилъ его къ нему даже Петръ своими мѣрами. Такъ и оставался онъ забавой одного Двора, его исключительной привиллегіей, пока Елизавета, а затѣмъ Екатерина II не вывели его изъ дворца на площадь...

Октябрь 1895 г. **Баронъ Н. Дризенъ.**

[1]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 322.

Рафаилъ Михайловичъ Зотовъ.

(1796 — 1871).

Въ 1896 году исполняется сто лѣтъ со дня рожденія извѣстнаго въ свое время литератора Р. М. Зотова. Не принадлежа къ числу писателей, выдающихся по таланту, Зотовъ въ теченіе своей долгой жизни, тѣмъ не менѣе, такъ много поработалъ для русской литературы, и особенно для сцены, произведенія его находили такъ много читателей и почитателей, что пройти молчаніемъ годовщину его рожденія было бы невозможно.

Мы постараемся въ настоящемъ очеркѣ охарактеризовать Р. М. Зотова, какъ театральнаго дѣятеля, не касаясь его романовъ, повѣстей и историческихъ трудовъ. Р. М. Зотовъ одинъ изъ самыхъ плодовитыхъ русскихъ писателей: онъ на своемъ вѣку написалъ такъ много, что очертить всю его дѣятельность въ маленькой журнальной статьѣ — невозможно; даже обратившись только къ дѣятельности Р. М. Зотова на поприщѣ русскаго театра, мы будемъ всетаки поражены разнообразіемъ его способностей, замѣчательнымъ трудолюбіемъ и энергіей.

Рафаилъ Михайловичъ родился въ Псковѣ [1]), на восьмомъ году былъ привезенъ отцомъ въ Петербургъ и поселился въ домѣ нѣкоего Козлянинова.

[1]) *Р. М. Зотовъ.* Театральныя воспоминанія. Автобіографическія записки Спб. 1859.

Рафаилъ Михайловичъ Зотовъ.
Родился въ 1796 году. † 17-го сентября 1871 года.

Гравюра на деревѣ.

Еще въ Псковѣ Рафаилъ Михайловичъ присутствовалъ на представленіяхъ какой-то заѣзжей нѣмецкой труппы, а съ переѣздомъ въ Петербургъ, онъ на первыхъ же порахъ познакомился съ французской сценой, бывшей тогда модной. Однако, въ дѣтствѣ театръ не производитъ на будущаго драматурга рѣшительно никакого впечатлѣнія: въ Псковѣ, будучи посылаемъ на нѣмецкія спектакли въ губернаторскую ложу, «въ наказаніе или чтобы пріучить къ нѣмецкому языку» (какъ говоритъ Рафаилъ Михайловичъ въ своихъ Запискахъ), юный Зотовъ «очень комфортабельно ложился на диванъ и засыпалъ на все время представленія». Почти тоже было и въ Петербургѣ съ французскимъ театромъ. Вообще на ребенка Зотова, какъ и вообще на дѣтей, вліяла, повидимому, только внѣшняя постановка пьесы и крикливыя сцены съ грубыми эффектами. Такъ, по его разсказу, изъ всѣхъ пьесъ, видѣнныхъ имъ въ дѣтствѣ, наибольшее впечатлѣніе на него произвели: какая-то нѣмецкая пьеса, гдѣ дѣйствующія лица проваливаются, затѣмъ—«Русалка» [1]) и трагедія Княжнина «Дидона», изъ которой юный Зотовъ декламировалъ монологи «и кричалъ еще громче Шушерина».

Въ дѣтствѣ и первой юности Рафаилу Михайловичу пришлось испытать немало перемѣнъ въ своей судьбѣ. Очень скоро по пріѣздѣ въ Петербургъ, онъ перешелъ отъ Козлянинова въ домъ къ госпожѣ Елагиной, гдѣ воспитывался вмѣстѣ съ ея сыновьями. Учили дѣтей, какъ тогда было въ обыкновеніи, французскіе гувернеры, два одновременно, но они, оказавшись людьми подозрительными, вскорѣ принуждены были скрыться, и на ихъ мѣсто приглашенъ былъ нѣмецъ, Краузе. У Елагиной Рафаилъ Михайловичъ прожилъ три года. По истеченіи этого времени, вслѣдствіе какихъ-то перемѣнъ въ судьбѣ самой Елагиной, Зотовъ оказался бездомнымъ и, только благодаря добротѣ своего бывшаго наставника Краузе, не впалъ въ полную нищету. Краузе, несмотря на то, что самъ находился въ бѣдственномъ положеніи, пріютилъ на первое время своего юнаго воспитанника у себя, а затѣмъ разыскалъ нѣкоего Кожевникова, который зналъ отца Рафаила Михайловича, находившагося въ то время въ арміи, воевавшей съ Наполеономъ въ Пруссіи. Съ этихъ поръ Зотовъ попалъ подъ покровительство Кожевникова, котораго онъ называетъ въ своихъ Запискахъ «опекуномъ»; Краузе

[1]) По всей вѣроятности, комическая опера «Днѣпровская Русалка», передѣлка нѣмецкой пьесы «Das Donauweibchen» (текстъ Краснопольскаго, музыка Кауера и Давыдова). Пьеса эта была одною изъ репертуарныхъ въ началѣ нынѣшняго столѣтія и пользовалась большимъ успѣхомъ.

было заплачено, а его бывшаго воспитанника опредѣлили въ гимназію. Но злоключенія Рафаила Михайловича еще не кончились. Когда онъ былъ въ предпослѣднемъ классѣ гимназіи, надъ его покровителемъ стряслась бѣда: онъ попалъ подъ судъ, былъ арестованъ и, конечно, не могъ больше поддерживать своего питомца, объ отцѣ котораго не было ни слуху, ни духу; положеніе юнаго Зотова было критическое, приходилось бросать гимназію до окончанія и не получить «правъ», столь важныхъ для бѣднаго человѣка на Руси. Въ это тяжелое время какой-то добрый человѣкъ надоумилъ Рафаила Михайловича написать письмо къ попечителю Новосильцеву. Прекрасный французскій языкъ письма и бойкіе на томъ же языкѣ отвѣты Зотова при личномъ свиданіи такъ понравились Новосильцеву, что онъ заплатилъ за Зотова въ гимназію и далъ ему возможность получить «четырнадцатый классъ».

Русская средняя школа начала царствованія Александра I, находясь подъ благотворнымъ вліяніемъ отголосковъ освободительныхъ идей XVIII вѣка, принесшихъ такъ много свѣта дѣлу воспитанія, была свободна отъ нынѣшней рутинности и односторонности. Въ то время воспитанниковъ распредѣляли по классамъ не по суммѣ знанія по всѣмъ учебнымъ предметамъ, а по знаніямъ въ каждомъ изъ нихъ: такъ, можно было быть въ четвертомъ классѣ по исторіи и въ первомъ по русскому языку. Учителю въ тогдашней средней школѣ предоставлялось гораздо больше простора, вліяніе сколько-нибудь живой личности могло быть очень большимъ, что мы и встрѣчаемъ чуть ли не во всѣхъ школьныхъ воспоминаніяхъ того времени. Наконецъ, школа начала столѣтія заботилась о совершенно пренебрегаемомъ впослѣдствіи эстетическомъ и литературномъ воспитаніи, столь необходимомъ для развитія художественныхъ талантовъ. Зотовъ попалъ именно въ такую школу, въ данномъ случаѣ—дѣйствительно «добраго стараго времени»; подготовленъ онъ былъ неравномѣрно и по разнымъ предметамъ попалъ въ разные классы. Самолюбіе, естественное въ способномъ мальчикѣ, заставило Рафаила Михайловича стараться догнать своихъ товарищей, и скоро онъ сталъ первымъ и въ тѣхъ предметахъ, въ которыхъ прежде отставалъ. Въ занятіяхъ Зотова мы не видимъ той нервозной неровности, которой отличаются школьные годы большинства талантливыхъ людей: Рафаилъ Михайловичъ занимался ровно всѣми предметами курса, не обнаруживая дѣйствительно сильной любви ни къ одному изъ нихъ. Такъ, одно время онъ сдѣлался лучшимъ математикомъ и, повидимому, полюбилъ эту науку; но одного столкновенія съ учителемъ было

достаточно, чтобы заставить его навсегда забросить математику. Особенной страсти къ литературѣ, порывовъ къ писательству тоже не замѣчаемъ мы у юнаго Зотова; правда, онъ писалъ оды и даже трагедію, но это было скорѣе школьнымъ упражненіемъ, чѣмъ потребностью таланта. Самъ Рафаилъ Михайловичъ въ своихъ Воспоминаніяхъ говорилъ впослѣдствіи, что о будущности писателя онъ никогда не мечталъ.

Первыя литературныя попытки Р. М. Зотова относятся ко времени пребыванія его въ гимназіи и, повидимому, прямо вызваны характеромъ школы того времени. Среди преподавателей гимназіи, въ которую попалъ Рафаилъ Михайловичъ, былъ нѣкто Гуммель, повидимому, личность живая, преданная своему дѣлу. Этотъ-то Гуммель, заботясь объ эстетическомъ развитіи учащихся, испросилъ у директора гимназіи разрѣшеніе играть воспитанникамъ русскія и французскія «классическія» пьесы. Зотову пришлось играть въ пьесахъ, исполнявшихся гимназистами, главныя роли. Одновременно съ этимъ онъ былъ постояннымъ посѣтителемъ французскихъ спектаклей, гдѣ тогда блистала артистка Жоржъ, и русскихъ—гдѣ первенствовали Каратыгина (мать) и Яковлевъ. Все это, конечно, способствовало развитію въ Рафаилѣ Михайловичѣ страсти къ театру, и онъ, подъ вліяніемъ «Фингала» Озерова, задумалъ самъ написать трагедію на сюжетъ изъ «Оссіана»; трагедія эта называлась «Кушуллинъ». Гуммель, которому юный авторъ показалъ свое произведеніе, нашелъ его невозможнымъ; но совѣтовалъ Зотову продолжать свои опыты, предварительно показывая ему, Гуммелю, «планы» своихъ трагедій. Рафаилу Михайловичу не понравилось такое предложеніе Гуммеля. «Эта неудача охладила меня»,—говоритъ онъ въ своихъ Воспоминаніяхъ.—«Я считалъ ее несправедливостью. Къ чему, думалъ я, планы, когда подъ руками книга, изъ которой можно *дѣлать пьесу*?». Послѣ неудачной попытки написать трагедію, Зотовъ задумалъ грандіозное предпріятіе—переложить въ стихи «Оссіана». Свои опыты въ этомъ родѣ онъ показывалъ учителю словесности, который одобрилъ ихъ. «Добрый человѣкъ!»,—восклицаетъ Рафаилъ Михайловичъ въ своихъ Воспоминаніяхъ,—«на немъ лежитъ грѣхъ, что я сдѣлался писателемъ».

Въ 16 лѣтъ образованіе Р. М. Зотова было закончено. Нѣсколько мѣсяцевъ Рафаилъ Михайловичъ прожилъ въ деревнѣ Кожевникова, затѣмъ былъ помощникомъ у своего бывшаго воспитателя Краузе, содержавшаго пансіонъ, наконецъ, рѣшилъ поступить на службу въ полицію, куда его приглашалъ пріятель отца, приставъ 3-ей части, Шипулинскій. Простая случайность помѣшала Зотову осуществить свое послѣднее намѣреніе, и вмѣсто поли-

цейскаго сдѣлала его театральнымъ дѣятелемъ. Шипулинскій уѣхалъ въ Оренбургъ производить слѣдствіе, а Зотовъ перешелъ подъ покровительство другаго друга своего отца, Альбрехта, служившаго казначеемъ въ Дирекціи Императорскихъ театровъ. Благодаря Альбрехту, Зотовъ получилъ мѣсто въ театральной конторѣ, и этимъ назначеніемъ была рѣшена его дальнѣйшая судьба Въ качествѣ театральнаго чиновника, Рафаилъ Михайловичъ сталъ близкимъ человѣкомъ къ сценѣ, постоянно бывалъ на представленіяхъ всѣхъ казенныхъ труппъ; наконецъ, въ 1814 году, по просьбѣ нѣмецкой артистки Миллеръ (близкой къ «вице-директору» театровъ, князю Тюфякину), онъ взялся перевести съ французскаго языка на нѣмецкій, стихами, либретто только что появившейся тогда оперы Буальдье—«Le nouveau Seigneur de Village». На этотъ подвигъ Зотову потребовалось всего только одинъ мѣсяцъ; затѣмъ, немедленно онъ перевелъ ту же оперу на русскій языкъ, и за каждый переводъ получилъ по 125 рублей. Вскорѣ послѣ этого Зотовъ перевелъ на нѣмецкій языкъ водевиль князя А. А. Шаховскаго «Казакъ-стихотворецъ» (тогда тоже новинку). Такимъ образомъ, Зотовъ оказался, неожиданно для самого себя, нѣмецкимъ писателемъ и, въ качествѣ таковаго, былъ назначенъ управляющимъ нѣмецкимъ театромъ. Съ этого времени началась дѣятельность Рафаила Михайловича Зотова, какъ театральнаго администратора. Управленіе его нѣмецкой труппой ознаменовалось, насколько можно судить по скуднымъ даннымъ, имѣющимся въ нашемъ распоряженіи, только одной крупной мѣрой, которую врядъ ли можно признать удачной въ ея основаніи и которая, во всякомъ случаѣ, должна быть признана преждевременной; мы говоримъ о попыткѣ Зотова перенести на нѣмецкую сцену русскій ложно-классицизмъ. Будучи классикомъ по своимъ воззрѣніямъ и оставаясь такимъ до конца своихъ дней, Рафаилъ Михайловичъ считалъ полезнымъ не только знакомить иностранную публику съ русскими «классическими» пьесами,—что, пожалуй, имѣло нѣкоторое основаніе,—но также ставить эти пьесы на Петербургской нѣмецкой сценѣ, задача которой была—ознакомленіе русской публики съ нѣмецкимъ театромъ. Задавшись такою цѣлью, Зотовъ перевелъ на нѣмецкій языкъ трагедію Озерова—«Фингалъ» (переводъ этотъ былъ посвященъ прусскому королю Фридриху-Вильгельму) и поставилъ ее на Петербургской нѣмецкой сценѣ. Нѣмецкіе актеры, по его словамъ, прекрасно сыграли это дѣтище русскаго классицизма; но этимъ дѣло и ограничилось, что совершенно естественно, такъ какъ тогда было еще далеко то время, когда у насъ появится литература, способная заинтересовать западную публику. Весь успѣхъ

Р. М. Зотова заключался въ рескриптѣ прусскаго короля Фридриха-Вильгельма, который, будучи въ то время только что возстановленъ на престолѣ русскимъ оружіемъ, естественно былъ крайне предупредителенъ ко всѣмъ русскимъ. Такого же рескрипта удостоился впослѣдствіи Зотовъ отъ того же короля и за переводъ своей собственной трагедіи—«Александръ и Софія», одного изъ наиболѣе слабыхъ произведеній во всей нашей литературѣ. Управленіе Зотова нѣмецкой труппой продолжалось до 1820 года, когда князь Тюфякинъ, уѣзжая за границу назначилъ его начальникомъ репертуара русскаго театра.

Мы говорили уже, что Р. М. Зотовъ перевелъ цѣлый рядъ русскихъ пьесъ на нѣмецкій языкъ. Къ числу переводныхъ трудовъ Рафаила Михайловича за время до 1820 года нужно присоединить также — либретто на нѣмецкомъ языкѣ оперы «Ромео и Юлія» и цѣлый рядъ переводовъ съ французскаго и нѣмецкаго на русскій; перечислять этихъ переводовъ мы не станемъ, такъ какъ и оригиналы ихъ въ большинствѣ случаевъ не представляютъ никакого интереса: это—либретто, фарсы и далеко не первоклассныя комедіи. Большинство изъ этихъ переводовъ Зотова не было напечатано и, по всей вѣроятности, не сохранилось, точно такъ же, какъ первое оригинальное его произведеніе—«Ермакъ», поставленное на сцену въ первый разъ 20-го мая 1818 года. Въ «Лѣтописи русскаго театра» П. Н. Арапова «Ермакъ» названъ «историческимъ представленіемъ въ 1-мъ дѣйствіи».

Дѣятельность Рафаила Михайловича, какъ начальника репертуара русской сцены, длится съ 1820 года по 1835 годъ; но, несмотря на продолжительность свою, она не ознаменовалась ничѣмъ выдающимся. Репертуаръ при немъ сохраняетъ ту же окраску, какъ и раньше, т. е. остается столь же безвкуснымъ, наполняясь плохими переводными пьесами и произведеніями отечественныхъ «классиковъ» и не давая мѣста дѣйствительнымъ классическимъ вещамъ западныхъ литературъ. Какъ до Зотова, такъ и при немъ, единственными оазисами среди сплошной пустыни безвкусія были изрѣдка появлявшіяся произведенія Мольера, нѣкоторыя въ прекрасномъ, художественномъ переводѣ Н. И. Хмельницкаго; кромѣ этихъ рѣдкихъ исключеній, публика почти сплошь угощалась переводами «Опрокинутыхъ повозокъ», «Александра Македонскаго въ Индіи», «Христофора Колумба или открытія Новаго Свѣта» и тому подобными chefs d'oeuvre'ами, сдѣлавшими бы честь любому масляничному балагану. Впрочемъ, врядъ ли можно винить за это Зотова. Конечно, личность выдающаяся, попавъ въ положеніе, въ какомъ былъ Зотовъ,

не преминула бы внести въ дѣло свѣжую струю, внести свои вкусы, симпатіи; но такая личность врядъ ли бы удержалась долго при тогдашнихъ театральныхъ порядкахъ, при частой смѣнѣ начальства, среди котораго бывали такіе властные самодуры, какъ графъ Милорадовичъ. Если бы даже Зотовъ и былъ человѣкомъ съ оригинальными взглядами, онъ всетаки не могъ бы проводить ихъ въ теченіе всей своей дѣятельности и неминуемо пришелъ бы въ столкновеніе съ постоянно мѣнявшимися «калифами». Но въ дѣятельности Зотова были періоды, когда онъ могъ оказывать вліяніе на ходъ дѣлъ въ театральномъ мірѣ, и, вѣроятно, это вліяніе было; но оно, какъ и вся дѣятельность Зотова, было безцвѣтно, шаблонно. Зотовъ не внесъ ничего своего, потому что онъ не былъ человѣкомъ выдающимся ни по таланту, ни по образованію. Онъ былъ не глупый человѣкъ, прекрасный чиновникъ, случайно приведенный судьбою въ положеніе драматурга и руководителя театра и, естественно, бывшій не совсѣмъ на мѣстѣ въ этой роли, особенно въ роли драматурга. Читая произведенія Зотова, особенно драмы,—комедіи его сравнительно лучше,—невольно понимаешь тѣ крайне рѣзкія выходки, которыя позволялъ себѣ относительно его Бѣлинскій, по поводу его «китайскаго» романа «Цынъ-Кіу-Тангъ», который нашъ великій критикъ назвалъ «уродцемъ пятаго класса». Трагедіи Зотова принадлежали къ типу патріотическихъ пьесъ, во множествѣ появившихся въ свѣтъ послѣ «Исторіи» Карамзина, повторявшихъ Карамзинскія мысли, сохранявшихъ Карамзинское сентиментальное отношеніе къ историческимъ явленіямъ и Карамзинскій слащавый патріотизмъ; весь этотъ ложный видъ драматической литературы былъ лишенъ художественныхъ достоинствъ, и увлеченіе такими пьесами для современнаго читателя совершенно непонятно, но въ свое время подобныя пьесы исторгали у патріотичныхъ Россіянъ слезы умиленія и доставляли авторамъ обильные лавры.

Первая по времени изъ патріотическихъ драмъ Рафаила Михайловича Зотова—«Александръ и Софія или Русскіе въ Ливоніи». Драма эта—историческая изъ временъ Ивана Грознаго. Софія, дочь магистра Ливонскаго ордена—Кеттлера, жена Курбскаго (?); Александръ — сынъ ея. Курбскій, оставивъ жену и сына въ Ригѣ, воюетъ съ Баторіемъ; между тѣмъ, въ это время Кеттлеръ и рыцари измѣняютъ Курбскому, составляется заговоръ, и Эйснеръ, влюбленный въ Софію, идетъ съ отрядомъ рыцарей, чтобъ убить ненавистнаго ему Курбскаго. Александръ, въ костюмѣ мальчика пѣвца, бѣжитъ въ станъ русскихъ и пѣсней во-время предупреждаетъ Курбскаго объ опасности. Кеттлеръ и рыцари хотятъ принудить Софію расторгнуть бракъ ея съ Курбскимъ, она

отказывается, ей угрожаютъ казнью сына, но и это на нее не дѣйствуетъ. Александръ требуетъ Божьяго Суда. Курбскій, въ костюмѣ рыцаря, съ опущеннымъ забраломъ, прокрадывается въ городъ и побѣждаетъ на поединкѣ Эйснера. Русское войско осаждаетъ Ригу: Курбскій останавливаетъ осаду и объявляетъ прощеніе всѣмъ врагамъ своимъ.—Историческаго здѣсь ничего нѣтъ, кромѣ нѣсколькихъ именъ; дѣйствіе въ сущности происходитъ внѣ времени и пространства, такъ какъ ничего живаго, характернаго въ драмѣ нѣтъ; дѣйствующія лица драмы совершенно безцвѣтны, ихъ книжныя рѣчи одинаково можно вложить въ уста и русскому, и греку, и кафру, и киргизу,—но говорить подобныя рѣчи при подобныхъ условіяхъ одинаково не могъ бы ни русскій, ни грекъ, ни китаецъ: все это выдуманная риторика, въ которой нѣтъ ни капли творчества. И эта пьеса, по увѣренію автора, могла идти съ успѣхомъ не только предъ младенчески нетребовательной русской публикой, но и предъ развитой нѣмецкой, имѣвшей богатую драматическую литературу!

Слѣдующая драма Зотова—«Юность Ивана III или нашествіе Тамерлана на Россію» въ первый разъ появилась на сценѣ въ бенефисѣ Валберховой, 12-го февраля 1823 года. Пьеса эта посвящена Императрицѣ Елизаветѣ Алексѣевнѣ. Къ печатному изданію этой пьесы авторъ приложилъ стихотворное посвященіе, въ которомъ съ похвальной скромностью заявляетъ, что единственное достоинство пьесы—то, что она посвящена Императрицѣ, и высказываетъ надежду, что это посвященіе послужитъ защитой отъ «критиковъ и зоиловъ». Вотъ это любопытное посвященіе, которое кстати явится интереснымъ образчикомъ стихотворнаго таланта нашего автора.

О, Сатирики—Зоилы!
Ваши всѣ ничтожны силы, —
Стрѣлъ я злости не боюсь! —
Вотъ Эгидъ необоримый,
И священный, и любимый! —
Имъ отъ васъ я защищусь!
Пусть я слабъ моимъ твореньемъ,
Но, прочтя, пусть скажетъ свѣтъ:
Сколь онъ счастливъ *посвященьемъ*!
Имя здѣсь: Елизаветъ!

Авторъ, счастливый посвященіемъ, оказался очень несчастливымъ въ художественныхъ достоинствахъ своего произведенія: болѣе дѣтскаго и, вмѣстѣ

съ тѣмъ, болѣе претенціознаго русская сцена, вѣроятно, ничего не видала послѣ этого «нашествія Тамерлана». Если мы въ «Александрѣ и Софіи» видѣли и великодушныхъ героевъ (Александръ, Софія, Курбскій), и извергов рода человѣческаго (Эйснеръ), то въ «Нашествіи Тамерлана» предъ нами одни герои, самоотверженіе и благородство коихъ превыше всего человѣческаго. Здѣсь герой—Іоаннъ, герой—Тамерланъ, герой—князь Владиміръ Рязанскій, герой—Узбекъ, полководецъ Тамерлана, герои—всѣ до послѣдняго вѣстника. Сюжетъ этой пьесы, которую авторъ называетъ «національнымъ представленіемъ», таковъ. Іоаннъ, сынъ Василія, князя Московскаго, посѣщаетъ вѣрнаго вассала своего отца, Рязанскаго князя Владиміра. Всѣ ликуютъ. Хоръ воиновъ поетъ:

Насталъ веселья часъ:
Къ намъ прибылъ милый князь!
Блаженствомъ озарилась
Окрестность здѣшнихъ странъ,
И радость къ намъ явилась,
И прибылъ Іоаннъ!

Всѣ говорятъ высокопарныя фразы... Вдругъ слышится набатъ, прибѣгаетъ Елецкій князь Ѳедоръ и разсказываетъ, что въ Россію вторгся Тамерланъ. Елецкій князь только что былъ разбитъ Тамерланомъ и очень испуганъ, несмотря на свою храбрость. Князь Рязанскій тоже подумываетъ о необходимости спасти надежду Россіи, Іоанна; но самъ Іоаннъ не теряетъ мужества и кипитъ желаніемъ сразиться съ врагомъ. Хоръ поетъ:

На брань, на брань!
Зовутъ насъ слава, честь, свобода!
Возстань, возстань,
О, храбрость Русскаго народа!
Идетъ, идетъ
Врагъ дерзкій, добычи алкаетъ,
Ударь!—и свѣтъ
Пусть мощь Россіи прославляетъ!

Во второмъ актѣ Тамерланъ подступилъ къ Рязани. Узбекъ совѣтуетъ ему не бороться съ такимъ храбрымъ народомъ, какъ русскіе; но Тамерланъ не желаетъ послѣдовать его благоразумному совѣту. Является уже знакомый намъ Елецкій князь Ѳедоръ; онъ прибылъ къ Тамерлану въ качествѣ посла

отъ Рязанскаго князя Владиміра. Любопытную рѣчь князя-посла мы приводимъ цѣликомъ, такъ какъ она лучше всякой характеристики даетъ понятіе о тонѣ разсматриваемаго нами произведенія. — «Кто ты?», — спрашиваетъ Тамерланъ,—«и чего тебѣ надобно?»—На это Ѳедоръ говоритъ: «Я Русскій князь, князь Елецкій, который уже имѣлъ славу съ тобою сражаться. Здѣсь я въ видѣ посла отъ Рязанскаго князя Владиміра, пришелъ предложить тебѣ именемъ его, именемъ всей Россіи вѣтвь мира и дружбы и богатые дары, съ имуществъ нашихъ собранные. Если кровь человѣческая, кровь собственныхъ твоихъ подданныхъ тебѣ драгоцѣнна, то не отвергай моего предложенія». На Тамерлана эти рѣчи, какъ и слѣдовало ожидать, не производятъ никакого впечатлѣнія; онъ велитъ войскамъ идти на приступъ. Начинается сраженіе; на сценѣ встрѣчаются Тамерланъ и Владиміръ, которые вмѣсто того, чтобы драться, бесѣдуютъ. На этомъ кончается актъ. Въ слѣдующемъ дѣйствіи городъ оказывается взятымъ. Тамерланъ и его орда ведутъ себя вполнѣ по джентельменски; только Тамерлану захотѣлось во что бы то ни стало добиться выдачи Іоанна, котораго князь Владиміръ спряталъ. Владиміръ сначала не соглашается, но когда Тамерланъ грозитъ разрушить Рязань, то онъ идетъ привести царевича. Тамерланъ, оставшись одинъ, ни къ селу, ни къ городу начинаетъ вслухъ удивляться «непонятной привязанности этого народа къ царямъ своимъ». Владиміръ приводитъ вмѣсто Іоанна своего сына, Михаила; но Іоаннъ самъ является къ Тамерлану и называетъ себя. Въ четвертомъ дѣйствіи русскіе, подъ предводительствомъ князя Василія, побѣждаютъ сперва Узбека и, наконецъ, самого Тамерлана, который, тѣмъ не менѣе, отвергаетъ «вѣтвь мира», присланную княземъ Василіемъ. Въ пятомъ дѣйствіи Василій подъ видомъ посла проникаетъ въ станъ Тамерлана; здѣсь Іоаннъ по неосторожности выдаетъ его. Василій предлагаетъ миръ, но Тамерланъ требуетъ дани и Іоанна въ качествѣ заложника. На вопросъ Василія, зачѣмъ ему Іоаннъ, Тамерланъ отвѣчаетъ, что онъ просто хочетъ имѣть при своемъ дворѣ русскаго царевича, чтобъ его подданные знали, что онъ оставилъ Россію, какъ побѣдитель. Происходитъ возстаніе рязанцевъ подъ предводительствомъ князя Елецкаго. Жизнь Тамерлана въ рукахъ возставшихъ, но Іоаннъ требуетъ пощады его. Тамерланъ признаетъ себя побѣжденнымъ великодушіемъ русскихъ. Врывается толпа «моголовъ» (такъ называетъ авторъ подданныхъ Тамерлана). Тамерланъ останавливаетъ ихъ, прекращаетъ битву, объявляетъ, что поведетъ войско «на Тахтамыша и въ Багдадъ» и предсказываетъ будущую славу Россіи.

Эти двѣ пьесы Зотовъ, очевидно, считалъ лучшими, такъ какъ напечаталъ ихъ (большинство своихъ пьесъ онъ не печаталъ). Между тѣмъ, въ этихъ произведеніяхъ вполнѣ отсутствуетъ драматизмъ, что, повидимому, понималъ и самъ авторъ, называя свои произведенія «національными представленіями»; въ нихъ нѣтъ ни характеровъ, ни исторической правды: это наборъ трескучихъ фразъ, вложенныхъ въ уста названнымъ историческими именами манекенамъ, которые взяты на прокатъ у Карамзина,—наборъ, связанный удивительно угловато и выглядывающій чужой тенденціей.

Къ тому же типу «національныхъ» представленій относится и «россійское сочиненіе» Рафаила Михайловича Зотова — «Булатъ-Темиръ». Пьеса эта одобрена къ представленію 6-го августа 1837 года,—слѣдовательно, написана приблизительно въ первой половинѣ этого года; напечатана она не была и давалась, кажется, только на Московской сценѣ. Мы пользуемся рукописнымъ экземпляромъ Центральной библіотеки Императорскихъ театровъ, куда пьеса эта была доставлена изъ библіотеки Московскаго театра. «Булатъ-Темиръ» тоже насквозь проникнутъ слащавымъ патріотизмомъ. Отъ своихъ предшественниковъ эта пьеса отличается бо́льшей тенденціозностью, которой только слабые намеки можно отыскать въ «Нашествіи Тамерлана». Въ «Булатъ-Темирѣ» авторъ—не рѣшаемся сказать—проводитъ, такъ какъ вся пьеса въ цѣломъ ничего общаго съ этой идеей не имѣетъ, а просто вкладываетъ въ уста добродѣтельнымъ дѣйствующимъ лицамъ идею о необходимости «единовластія», причемъ эти носители авторской идеи мыслятъ и говорятъ такъ, какъ наши патріоты 30—40-хъ годовъ. Иногда герои Зотова почти прямо цитируютъ «Исторію Государства Россійскаго»; вотъ, напримѣръ, слова одного изъ героевъ пьесы, князя Дмитрія Нижегородскаго:

Нѣтъ! низкой зависти я въ сердцѣ чуждъ!
Люблю свой Нижній, какъ родимый край,
Но Русь Святую болѣе люблю,
И искренно въ душѣ своей я вѣрю,
Что отъ Татаръ и отъ Литвы, намъ нѣтъ
Надежды и спасенія другаго,
Какъ сильная рука *Единовластья* [1]),
Какъ Князя-Самодержца твердый щитъ!

[1]) Подчеркнуто въ подлинникѣ.

Другой герой этой пьесы, боярин Волынскій, упрекая непокорнаго князя Городецкаго, Бориса, даетъ ему такой урокъ исторіи:

Когда Олегъ и Игорь, Святославъ,
Владиміръ княжили въ святой Руси;
Какъ русской мечъ широко и привольно
Гулялъ отъ водъ варяжскихъ до Царьграда;
Какъ Русскія границы всѣхъ Славянъ (sic)
Подъ кровъ одной отчизны съединяли
И Русской дань сбиралъ съ Дуная до Рифея.
Великія, святыя времена!
Тогда одинъ былъ князь во всей Руси,
Одинъ былъ судъ, одна и власть, и воля
И отъ того-то Русь была славна!
Но Святославъ, Владиміръ, Ярославъ
Русь раздѣлили дѣтямъ по удѣламъ,—
Угодно было Богу такъ—и имъ!
Но и въ раздѣлѣ этомъ, никогда,
Они не думали дѣлить Руси (?)
И ослаблять своей верховной власти.
Взгляни на завѣщанье Ярослава; —
Онъ повелѣлъ, чтобы великій князь
Одинъ былъ *Государемъ* и *Судьею*
Надъ прочими удѣльными князьями,
Чтобъ, какъ отецъ, онъ ихъ судилъ, рядилъ,
А непокорныхъ бы лишалъ удѣловъ. —
Вездѣ видна спасительная мысль
Единовластія, Самодержавства.

Читатель видитъ самъ, что ученый боярин уже въ 14-мъ вѣкѣ предвосхитилъ мысли одного изъ историковъ. Вслѣдъ за своимъ вѣрнымъ вассаломъ и ученымъ боярином тоже высказываетъ и Дмитрій Донской, являющійся у Зотова Самодержцемъ Всероссійскимъ.

Пора бъ увѣриться, что всей Руси
Спасеніе и честь—въ *Единовластьи*, —

говоритъ онъ, усмиривъ строптиваго Бориса Городецкаго; далѣе, нѣсколько позже, онъ же говоритъ князю Олегу Рязанскому:

Отъ предковъ принялъ я святую мысль
И передамъ ее моимъ потомкамъ:
Что все спасеніе Руси, вся сила,
Все счастіе ея — въ *Единовластьи.*

Такимъ образомъ, мысль о спасительности *единовластія* повторяется въ пьесѣ неоднократно, и упорное подчеркиваніе этой мысли авторомъ показываетъ, что именно ее-то онъ и хотѣлъ провести въ пьесѣ. Но въ какой же связи находится эта мысль съ самой пьесой? Является ли она въ умѣ зрителя, какъ выводъ видѣннаго имъ на сценѣ? Является ли она объединяющимъ пьесу центромъ?... Ни чуть не бывало! Пьеса построена на романтической фабулѣ, быть можетъ, почерпнутой изъ народной пѣсни о любви брата, похищеннаго въ дѣтствѣ татарами, къ своей сестрѣ, которую онъ не знаетъ. У князя Нижегородскаго, Дмитрія, татары похитили много лѣтъ назадъ сына, пятилѣтнимъ ребенкомъ. Въ моментъ начала пьесы младшая дочь этого Нижегородскаго князя— уже взрослая дѣвушка и невѣста князя Дмитрія Московскаго (Донского); въ нее влюбляются татарскій независимый мурза, Булатъ-Темиръ, гроза русскихъ, помогающій брату Дмитрія Нижегородскаго, Борису Городецкому, отнять у Дмитрія его удѣлъ. Пользуясь отсутствіемъ отца и жениха, Темиръ-Булатъ похищаетъ любимую имъ княжну; но два Дмитрія, случайно сошедшіеся вмѣстѣ, отбиваютъ ее у Темира, «тоже случайно сошедшагося съ ними». Княжна выходитъ за князя Московскаго. Темиръ, однако, не оставляетъ своихъ помысловъ: въ одинъ прекрасный день, когда его возлюбленная гоститъ у отца, онъ врывается въ ихъ домъ и тамъ вдругъ вспоминаетъ, что онъ тутъ когда-то жилъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, его старуха нянюшка какими-то одному автору вѣдомыми путями узнаетъ въ этомъ разбойникѣ-татаринѣ своего пятилѣтняго питомца. Все, естественно, кончается ко всеобщей радости. Послѣднее дѣйствіе—Куликовская битва. Темиръ, теперь уже Константинъ Дмитріевичъ, сражается въ рядахъ русскихъ и умираетъ.

Вотъ сюжетъ этого «національнаго представленія» (удерживаемъ этотъ терминъ, потому что затрудняемся къ какому другому виду можно отнести эту пьесу). «Темиръ-Булатъ» во многомъ сходенъ съ предшествующими «національными представленіями» Зотова: тоже отсутствіе характеровъ, тоже отсутствіе истиннаго драматизма и естественнаго развитія хода пьесы, тоже свободное обращеніе съ исторіей. Но время наложило свой отпечатокъ на пьесу,—въ писательствѣ Зотова виденъ успѣхъ: стихъ его, правда, и въ этой пьесѣ часто очень неправильный, всетаки здѣсь гораздо совершеннѣе тѣхъ перловъ поэзіи,

образцомъ которыхъ можетъ служить приведенное нами выше посвященіе «Юности Іоанна III». Затѣмъ, въ «Темиръ-Булатѣ» мы находимъ стремленіе создать характеръ, чѣмъ авторъ обязанъ, повидимому, презираемому имъ «растрепанному романтизму» [1]). «Темиръ-Булатъ» носитъ на себѣ слѣды попытки автора создать образъ натуры необузданной, сильной и страстной, образъ, заполнявшій воображеніе и лучшихъ, и посредственныхъ поэтовъ той эпохи. Зотову не удается создать этого характера, несмотря на массу готовыхъ образцовъ, но, тѣмъ не менѣе, личность Темиръ-Булата всетаки нѣсколько отличается отъ традиціонныхъ томящихъ читателя Зотовскихъ героевъ и вноситъ искорку жизни въ мертвое произведеніе Зотова. Остальныя дѣйствующія лица вполнѣ безцвѣтны. Жаль бѣдныхъ актеровъ, игравшихъ эти «безóбразныя» роли, особенно жаль потому, что среди нихъ мы видимъ имя высокодаровитаго Мочалова, игравшаго Дмитрія Донского.

Тремя разсмотрѣнными пьесами, да недошедшимъ до насъ «Ермакомъ» и ограничивается «національный» репертуаръ Зотова. Теперь намъ остается сказать нѣсколько словъ о его драмѣ изъ римской жизни—«Сервилій» и о его комедіяхъ. Сюжетъ «Сервилія»—преступная любовь жреца Оптимія къ тайной христіанкѣ Сервиліи, пріемной дочери римскаго квестора Сервилія. Жрецъ, пользуясь указомъ императора о преслѣдованіи христіанъ, хочетъ угрозой казни сломить упорство Сервиліи и чуть не оказывается вынужденнымъ въ самомъ дѣлѣ привести свою угрозу въ исполненіе. Но случайно все во-время разъясняется: жрецъ узнаетъ, что Сервилія—его дочь, проконсулъ Северъ узнаетъ, что пріемный сынъ старика Сервилія, Полліонъ, влюбленный въ Сервилію,—его, Севера, сынъ, и все оканчивается соединеніемъ любящихъ сердецъ и обращеніемъ жреца въ христіанство.

Характеровъ, естественнаго развитія дѣйствія и здѣсь, какъ вообще въ пьесахъ Зотова, нѣтъ,—произведеніе это поражаетъ своей наивностью; но въ этой пьесѣ есть одно несомнѣнное достоинство, часто отсутствующее въ гораздо болѣе художественныхъ вещахъ: это—обиліе движенія. Зрителя или читателя съ неразвитымъ вкусомъ, не привыкшаго требовать отъ пьесы жизненности, правды, образовъ, такая пьеса можетъ увлечь и, весьма понятно, что подобныя пьесы имѣли успѣхъ у нашего юнаго общества начала столѣтія; для эстетически мало развитаго человѣка сложность фабулы — conditio sine qua non для того, чтобы произведеніе могло нравиться, а въ этомъ качествѣ пьесы и романы Зотова недостатковъ не имѣли.

[1]) Объ эстетическихъ воззрѣніяхъ Зотова см. ниже.

Еще болѣе запутанъ сюжетъ «волшебно-драматической трагедіи»—«Мелюзина и Лузиньянъ или Освобожденный Іерусалимъ». Мы не будемъ затруднять читателя изложеніемъ содержанія этого произведенія, въ которомъ мы скорѣе склонны видѣть неуклюжую феерію, чѣмъ трагедію. Сюжетъ «Освобожденнаго Іерусалима» заимствованъ отчасти изъ знаменитой поэмы того же имени, отчасти, повидимому, изъ одного переводнаго лубочнаго романа, появившагося у насъ еще въ XVIII вѣкѣ. Скажемъ только, что Зотовское подражаніе не отличается ни прелестью стиха, ни живостью изложенія и производитъ впечатлѣніе чего-то дѣтскаго; какъ будто смотришь классическую вещь на сценѣ дѣтскаго кукольнаго театра. «Освобожденный Іерусалимъ» напечатанъ не былъ; мы пользовались рукописнымъ экземпляромъ Центральной библіотеки Императорскихъ театровъ.

Изъ комедій Зотова прежде всего обратимся къ его двухъ-актной комедіи—«Сардамскій корабельный мастеръ или Нѣтъ имени ему». Комедія эта напечатана въ «Репертуарѣ Русскаго Театра» за 1841 годъ. Сюжетомъ этой пьесы послужилъ извѣстный анекдотъ о пребываніи Петра Великаго въ качествѣ подмастерья у саардамскаго корабельнаго мастера [1]). Останавливаться на этой пьесѣ мы также находимъ лишнимъ, такъ какъ она слишкомъ безцвѣтна и могла дѣйствовать только на слезливый патріотизмъ современниковъ Зотова. Заканчивается эта комедія слѣдующими стихами, которые произноситъ Францъ (!), русскій товарищъ Петра:

Нѣтъ имени ему! Отецъ благотворитель!
Онъ нашъ кумиръ! Онъ все для насъ!
Хранитель, геній нашъ и просвѣтитель
Полміра онъ несетъ на плечахъ, какъ Атласъ.
Онъ все: строитель и работникъ,
Механикъ, врачъ, токарь, артиллеристъ,
Онъ лоцманъ, слесарь, инженеръ и плотникъ!
Россіи онъ сказалъ: «да будетъ свѣтъ»—и бысть.
Младенцемъ взявъ Россію изъ пеленокъ,
Побѣдой окрестилъ ее, училъ ходить,
И смотритъ, какъ ростетъ теперь ребенокъ!
Самъ учится, что бы его всему учить!

[1]) Зотовъ еще разъ обращался къ исторіи Петра Великаго въ пьесѣ—«Карлъ XII подъ Полтавой».

Объ немъ вездѣ несутся славы клики
И доблестямъ, и сердцу, и уму.
Другіе пусть зовутъ и Первый, и Великій
У насъ же, Русскихъ, Онъ!—нѣтъ имени Ему!

Послѣ этой тирады «всѣ (голландцы) становятся на колѣна. Пушечные выстрѣлы и крики *ура*! продолжаются за сценой; оркестръ играетъ гимнъ *Боже Царя храни* (?!)».

Бытовыя комедіи Зотова современному читателю покажутся лучше «національныхъ представленій», по крайней мѣрѣ, въ нихъ не встрѣтишь слишкомъ уже набившаго оскомину ходульнаго кваснаго патріотизма и лишнихъ претензій. Эти комедіи представляютъ собою подражаніе то мѣщанской драмѣ, занесенной къ намъ изъ Германіи, то французской комедіи. Художественными достоинствами, логическимъ развитіемъ дѣйствія, выдержанностью характеровъ, впрочемъ, и эти пьесы не отличаются; нечего и говорить, что нѣтъ въ нихъ также и новыхъ идей, хотя и попадаются тенденціозныя мысли автора, наскоро пришитыя бѣлыми нитками къ произведенію.

Изъ этихъ комедій самая ранняя—«Пріѣздъ вице-губернатора или Четыре года антракта». Дѣйствіе происходитъ въ губернскомъ городѣ, гдѣ по странной случайности,—впрочемъ, можетъ быть, и вѣроятной въ тѣ времена,—всѣ почти чиновники родственники между собою, кажется, двоюродные братья. Къ одному отставному майору, живущему въ томъ же городѣ, тоже родственнику и чуть ли не тоже двоюродному брату всѣхъ этихъ чиновниковъ, пріѣзжаетъ въ гости племянникъ, только что окончившій лицей. Этотъ юноша хочетъ ѣхать въ чужіе края, какъ оказывается, съ секретнымъ порученіемъ отъ правительства, настолько секретнымъ, что о немъ не рѣшается сказать даже дядюшкѣ (что это за порученіе, авторъ такъ и не открываетъ намъ, предоставляя полный просторъ догадкамъ). Дядюшка не одобряетъ поѣздки племянника, видя въ ней блажь и нежеланіе служить въ канцеляріи. Вотъ любопытный разговоръ этихъ двухъ почтенныхъ лицъ:

Дядюшка.

...Да! не хочется служить!
Вотъ вся загадка! Какъ, дескать, вѣдь я
Ученый, лицеистъ! философъ я!
За краснымъ де сукномъ, какъ мнѣ сидѣть.
Быть переписчикомъ, да перышкомъ скрыпѣть!

Экстракты сочинять, вести журналы!
Я прямо въ губернаторы хочу,
Въ министры! такъ ли?... Охъ, ужъ вы, всезнайки,
Все бештимтзагеры, да унтеркунфты,
Какъ васъ Суворовъ называлъ... [1]).

Племянникъ.

Суворовъ

Вѣдь это больше говорилъ о нѣмцахъ.
Я, слава Богу, Русской!—и клянусь,
Совсѣмъ не зараженъ европеизмомъ,
Чумою западной,—не либералъ
И не философъ:—вѣрной, чистой, Русской... и т. д.

Далѣе, племянникъ говоритъ, что онъ прекрасно понимаетъ, что быть губернаторомъ сразу нельзя, но, тѣмъ не менѣе, попутешествовать не мѣшаетъ, такъ какъ это можетъ быть полезно «для службы будущей». Дядюшка соглашается и выражаетъ надежду:

...Быть можетъ, ты
Не заразишься западной чумою,
Не привезешь съ собою вольнодумства, —
А вѣрнымъ подданнымъ и чистымъ, Русскимъ
Воротишься въ край Русской и святой.

Племянникъ отвѣчаетъ, что на молодость напрасно взводятъ клевету,—«будто де она вольнодумна».

Не люди васъ пугаютъ, — обезьяны,
Которые пустое болтовство
Повыкрали изъ книгъ пустыхъ завозныхъ;
Ихъ щебетанье вредно только имъ.
Всѣ эти мнимые космополиты
Для насъ самихъ—предметомъ посмѣянья,
Презрѣнья, жалости: вотъ ихъ удѣлъ!...

Несмотря на полную благонамѣренность юнаго лицеиста, родня, кромѣ дядюшки-майора, да другаго дядюшки, добродѣтельнаго милліонера и въ

[1]) Цитирую по рукописному экземпляру Центральной библіотеки Императорскихъ театровъ.

тоже время, повидимому, также чиновника, встрѣчаетъ племянника не очень дружелюбно, особенно Сильвестръ Сумской, грубый ругатель, что-то въ родѣ Собакевича. Надо замѣтить, что вся эта толпа чиновниковъ обрисована довольно хорошо, чему способствуетъ крайне наивное отношеніе автора къ такимъ сторонамъ современной ему жизни, какъ крайнее чинопочитаніе, грубость. Вообще, намъ кажется, что Зотовъ не лишенъ былъ наблюдательности, и если бы вмѣсто «національныхъ представленій» писалъ комедіи изъ чиновничьяго быта, то далъ бы хоть и не художественныя, но всетаки очень любопытныя картинки современныхъ ему нравовъ. Родня юнаго лицеиста собирается женить его; невѣстъ на лицо двѣ: «губернаторская дочь» и воспитанница одной изъ родственницъ. Молодой человѣкъ ухаживаетъ за обѣими, но не женится ни на одной и уѣзжаетъ. Дядюшка-майоръ умираетъ, дядюшка-Собакевичъ скрываетъ его завѣщаніе и завладѣваетъ его имуществомъ, дядюшка-милліонеръ женится на губернаторской дочкѣ. Племянникъ, между тѣмъ, быстро дѣлаетъ карьеру, и черезъ четыре года его назначаютъ въ тотъ же городъ вице-губернаторомъ. Молодой вице-губернаторъ, на подобіе почтеннаго губернатора въ «Птичкахъ пѣвчихъ», является въ городъ инкогнито (въ городѣ ждутъ вице-губернатора, но не знаютъ, кто назначенъ), чтобъ испытать родственниковъ. Изъ нихъ добродѣтельнымъ оказываются только милліонеръ, да та воспитанница тетки, за которой когда-то ухаживалъ нынѣшній вице-губернаторъ; остальные же отрекаются отъ племянника, который выдалъ себя за раззорившагося и лишеннаго службы. Пьеса кончается представленіемъ чиновниковъ вице-губернатору, всеобщимъ примиреніемъ и свадьбой вице-губернатора и тетушкиной воспитанницы. Пьеса эта не была напечатана; разрѣшеніе ея къ представленію состоялось 1-го августа 1838 года.

Комедія «Новая школа мужей» напечатана въ 1845 году; содержаніе ея слѣдующее. Во время турецкихъ войнъ при Екатеринѣ пропалъ безъ вѣсти русскій генералъ, графъ Велинскій. Въ его отсутствіе молодая жена его увлекается адъютантомъ мужа, Рельскимъ, который ухаживаетъ и за графиней, и за ея племянницей, обѣихъ увѣряетъ въ любви, но кого любитъ въ самомъ дѣлѣ—неизвѣстно. За графиней ухаживаетъ также князь Бабиковъ, молодой вліятельный фатъ, къ которому благоволитъ тетка графини, княгиня Ветринская. Этотъ князь вмѣстѣ съ княгиней испрашиваютъ у Императрицы разрѣшеніе на бракъ графини до законнаго срока. Этимъ разрѣшеніемъ она хочетъ воспользоваться, чтобы выдти замужъ за Рельскаго; но

является старый графъ и разстраиваетъ всѣ планы. Князь Бабиковъ въ маскарадѣ говоритъ дерзости графинѣ; вслѣдствіе этого между нимъ и графомъ происходитъ дуэль, которая оканчивается благополучно. Затѣмъ, всѣ оказываются прекрасными людьми: князь ѣдетъ въ армію заглаживать свои проступки, Рельскій женится на племянницѣ графини, а графъ съ женой остаются счастливыми супругами.

Послѣдняя по времени комедія Зотова — «Человѣкъ съ семнадцатью милліонами» была одобрена къ представленію 12-го сентября 1853 года. Въ этой комедіи передъ нами снова благодѣтель-милліонеръ, Иванъ Антоновичъ Соколовъ. Сюжетъ комедіи заключается въ слѣдующемъ. Въ Петербургъ пріѣзжаетъ разбогатѣвшій въ Сибири коммерціи совѣтникъ Соколовъ, съ дочерью, Надей, и сыномъ своего благодѣтеля, Семеномъ Синицей, служившимъ у Соколова чѣмъ-то въ родѣ старшаго управляющаго. Синица и Надя Соколова любятъ другъ друга; между тѣмъ, сестра Соколова, баронесса Волькнеръ, задумываетъ выдать замужъ Надю за своего племянника, барона Волькнера. Этотъ милый молодой человѣкъ, чтобъ устранить соперника, лѣзетъ ночью въ окно комнаты Нади и прыгаетъ оттуда, подкарауливъ тотъ моментъ, когда молодой Синица съ нѣкіимъ Жидковымъ проходятъ мимо. Синица смущенъ, отказывается отъ невѣсты и хочетъ уѣхать обратно въ Сибирь; но внезапно обнаруживается, что въ ту же ночь изъ комнаты Нади, которой тамъ не было, украдено два пуда золота. Синица обвиняетъ въ воровствѣ барона, между ними происходитъ крупный разговоръ, который кончается вызовомъ на дуэль. Входитъ полицейскій, чтобы произвести дознаніе о пропажѣ. Соколовъ заявляетъ о своемъ нежеланіи преслѣдовать вора, но благородный полицейскій отвѣчаетъ ему слѣдующей тирадой:

Все такъ! Да только что за сдѣлка
Съ закономъ можетъ быть! Законъ неумолимъ.
Одни дѣла онъ знаетъ, а не лица.
Всѣ прихоти должны предъ нимъ смириться, —
Онъ безпристрастіемъ однимъ руководимъ.
О пользѣ *собственной* всѣ въ свѣтѣ разсуждаютъ,
А пользу *общую* одинъ законъ хранитъ...

Полицейскій быстро и легко обнаруживаетъ истиннаго вора, которымъ оказывается слуга барона, Семенъ. Затѣмъ, все улаживается прекрасно: Надя примиряется съ Синицей, а баронъ, прощенный всѣми, ѣдетъ въ Сибирь

служить на золотыхъ пріискахъ Соколова. Роль благороднаго полицейскаго, реальность котораго достаточно обрисовывается приведенной выше тирадой, является характерной для всей пьесы. Всѣ дѣйствующія лица здѣсь такъ же мало похожи на русскихъ людей первой половины 19-го столѣтія, какъ этотъ рыцарь и мыслитель полицейскій на реальныхъ тогдашнихъ петербургскихъ блюстителей благочинія; дѣйствующія лица эти настолько условны, что пьеса нисколько не потеряла бы, если бы мѣсто дѣйствія перенести въ Марсель, Ліонъ, Римъ или Эдинбургъ, а Соколовыхъ, Семена и т. д. обратить въ итальянцевъ, испанцевъ, шотландцевъ и въ кого угодно. Увы! какъ ни великъ патріотизмъ Зотова, народности въ его пьесѣ несравненно меньше, чѣмъ въ пьесѣ любаго «космополита» или автора «зараженнаго западной чумой»!

Зотовъ отдалъ дань и тому виду драматической литературы, который достигъ высшаго своего развитія на Руси въ началѣ нынѣшняго столѣтія и теперь, къ счастью, начинаетъ исчезать съ русской сцены; мы говоримъ о любимцѣ нашихъ дѣдовъ — водевилѣ, о которомъ одинъ изъ Грибоѣдовскихъ героевъ сказалъ, что «водевиль есть вещь, а прочее—все гиль». Водевиль, занесенный къ намъ изъ Франціи, вмѣстѣ съ легкой французской комедіей, не могъ сродниться вполнѣ съ русской сценой, несмотря на все пристрастіе къ нему русской публики начала столѣтія: слишкомъ онъ не въ духѣ русской поэзіи, «грустью согрѣтой», по выраженію Пушкина, и слишкомъ тяжелъ и неуклюжъ онъ выходитъ подъ перомъ русскаго автора и въ игрѣ русскихъ актеровъ. Изъ нашихъ драматурговъ болѣе или менѣе удачно схватилъ духъ этого рода поэзіи (какъ и легкой комедіи) Н. И. Хмельницкій, произведенія котораго дышатъ почти французской живостью и веселостью. Изъ водевилей Рафаила Михайловича Зотова до насъ дошли: «Приключеніе на станціи или Который часъ» (не былъ напечатанъ) и «Замужняя вдова» (напечатанъ въ «Репертуарѣ», 1840 г., кн. 8).

Дѣятельность Зотова на поприщѣ театра не ограничивалась ролью автора и администратора: оставивъ службу въ дирекціи Императорскихъ театровъ, Зотовъ нѣкоторое время былъ театральнымъ рецензентомъ. Не рѣшаясь утомлять читателей очеркомъ этой дѣятельности Рафаила Михайловича, мы считаемъ необходимымъ въ самыхъ общихъ чертахъ охарактеризовать эстетическіе взгляды Зотова, тѣмъ болѣе, что они, по нашему мнѣнію, крайне любопытны, какъ показатель эстетическаго развитія массы нашего общества первой половины нынѣшняго столѣтія.

По пьесамъ Зотова трудно судить объ его эстетическихъ вѣрованіяхъ: онъ подражаетъ разнымъ школамъ, не давая, впрочемъ, ни одного произведенія, которое можно было бы признать образцомъ той или другой; скорѣе всего его можно бы отнести къ ложно-классикамъ, но онъ не соблюдаетъ самыхъ основныхъ требованій этой школы—трехъ единствъ. Если мы обратимся къ Запискамъ Зотова, гдѣ встрѣчается и эстетическое profession de foi автора, то мы увидимъ его симпатію къ классицизму и антипатію къ романтизму, причемъ всюду замѣчается у него не вполнѣ ясное разграниченіе этихъ школъ и неумѣніе дать себѣ отчетъ въ ихъ сущности. Вотъ что говоритъ Зотовъ въ своихъ «Театральныхъ Воспоминаніяхъ», писанныхъ уже въ старости. «Франціи принадлежитъ честь новѣйшаго классическаго театра: Корнель, Расинъ, Вольтеръ, Кребильонъ и другіе создали, по образцу Софокла и Эврипида, новое искусство, а Мольеръ со своими послѣдователями воскресилъ Аристофана и Менандра. Вѣкъ Людовиковъ XIV и XV былъ блистательнѣйшимъ періодомъ французскаго классицизма. Великихъ французскихъ драматурговъ обвиняли въ созданіи смѣшной, тѣсной рамы для своихъ пьесъ по причинѣ единствъ времени, мѣста и дѣйствія, а еще болѣе за несоблюденіе историческихъ преданій, выводимыхъ ими лицъ и народовъ; но первое окупается возвышенностью ихъ поэзіи и строгостью правилъ, которыхъ несоблюденіе привело потомъ драматическую литературу къ другимъ крайностямъ; второе же можно извинить тогдашнимъ состояніемъ этнографіи, которая и теперь часто нарушается во многихъ театрахъ. Шекспиръ въ Англіи, Лессингъ, Гёте и Шиллеръ въ Германіи создали другую школу драматической литературы, болѣе соотвѣтствующую вкусамъ своихъ націй. Которая система лучше? Мы болѣе придерживаемся системы классицизма, потому что онъ всегда имѣлъ цѣлью поученіе зрителей высокими примѣрами доблестей древнихъ историческихъ лицъ; онъ внушалъ въ нихъ чувство изящнаго, любовь къ поэзіи, привязанность къ условленному порядку даже въ театральныхъ пьесахъ; а комедіи классицизма осмѣивали порокъ и предразсудки умно, тонко, забавно и съ сохраненіемъ нравственной цѣли. Новѣйшій романтизмъ произвелъ много геніальнаго въ литературномъ отношеніи, но нравственная цѣль театра уже потеряна. Авторы, какъ бы порвавъ спасительную плотину условныхъ законовъ, пустились во всѣ преувеличенія пылкаго воображенія и наводнили литературу множествомъ чудовищныхъ драмъ, основанныхъ на однихъ эффектахъ безъ правдоподобія, а главное—безъ моральной цѣли. Они вмѣсто поученія толпы стали раздражать ея страсти; вмѣсто изящныхъ картинъ были выставляемы безнравственныя;

вмѣсто пріученія къ порядку развили идеи анархіи и разврата; вмѣсто любви къ отечеству проповѣдывали космополитизмъ; вмѣсто преслѣдованія и осмѣянія пороковъ старались дѣлать многія преступленія не только извинительными, но и интересными».

Странно представить себѣ, что это писалось наканунѣ 60-хъ годовъ, черезъ десять лѣтъ послѣ смерти Бѣлинскаго, когда уже кипѣла борьба противъ «искусство для искусства», когда въ полномъ разгарѣ была дѣятельность послѣдней изъ школъ нашихъ критиковъ. Но, характеризуя изумительную неподвижность мысли Зотова, остановившагося на азахъ 10-хъ годовъ, приведенная нами выдержка показываетъ также, насколько Зотовъ былъ художникомъ, насколько онъ понималъ искусство, которое, повидимому, любилъ. Прописная мораль — вотъ достоинство произведенія, борьба съ разными «безпокойными элементами» и внушеніе зрителямъ уваженія ко всему «условленному»—вотъ задача театра. И такъ, театръ сводится къ роли полицейскаго учрежденія! Но, оставаясь при своихъ убѣжденіяхъ 10—20-хъ годовъ, Зотовъ не былъ, однако, твердъ въ различіяхъ тогдашнихъ направленій: такъ, Карамзинъ у него оказывается классикомъ, а Грибоѣдовъ—романтикомъ.

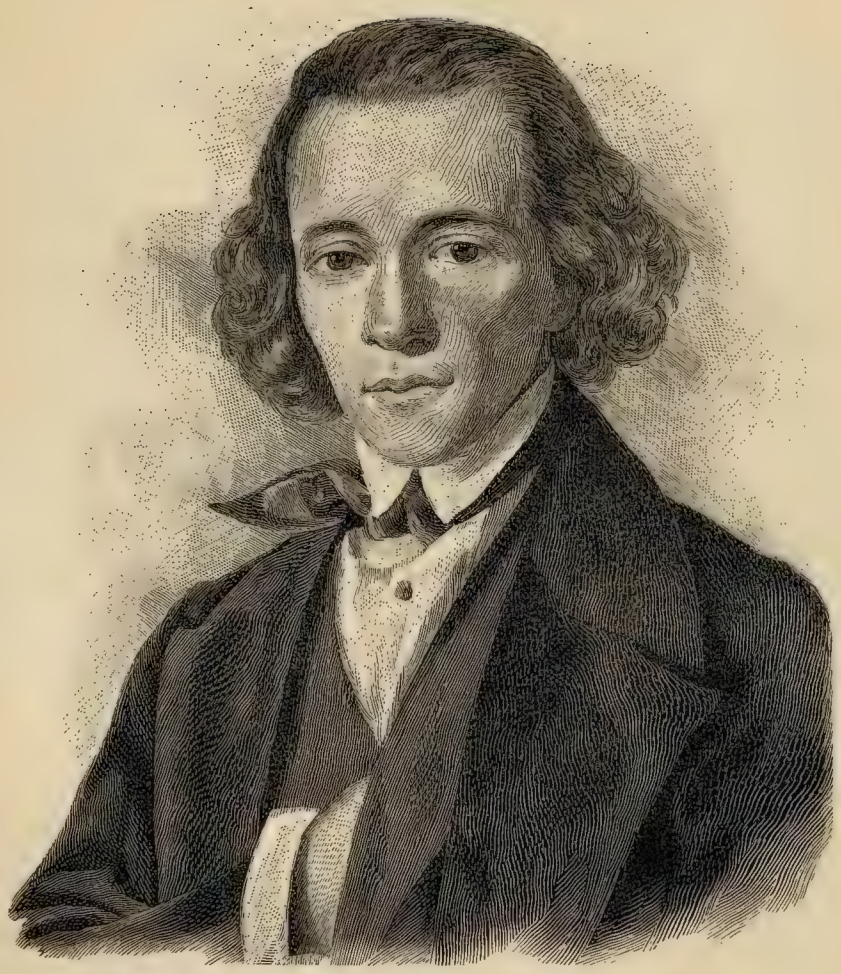
«Въ это время»,—говоритъ онъ,—«впервые стала ходить по рукамъ комедія «Горе отъ ума», и эта полуанонимность много содѣйствовала къ будущей ея сценической славѣ. Любопытно собрать теперь всѣ сужденія тогдашнихъ литературныхъ авторитетовъ объ этой пьесѣ. Все юное поколѣніе съ восторгомъ встрѣтило ее и выучило наизусть, но классики—и во главѣ ихъ знаменитый исторіографъ Карамзинъ—критиковали ее во многихъ отношеніяхъ, если даже не во всѣхъ». Далѣе, Зотовъ говоритъ, что непониманіе «Горя отъ ума» современниками доказываетъ, что «Грибоѣдовъ опередилъ свой вѣкъ и понялъ, что бичеваніе русскаго пристрастія къ иноземцамъ будетъ всегда принято публикой съ особеннымъ удовольствіемъ»... И такъ, вотъ въ чемъ главное достоинство безсмертной комедіи Грибоѣдова! Хорошо же Зотовъ понималъ ее самъ! На той же страницѣ мы находимъ такую фразу: «Онъ (Катенинъ) былъ всегдашній противникъ въ спорахъ Грибоѣдова, который держался романтизма»...

Мы видимъ, что ясныхъ, выработанныхъ, сознательныхъ вкусовъ у Зотова не было. Его влекло къ старинѣ, къ давно признаннымъ авторитетамъ, какъ влекло ко всему «условленному», привычному. Но, почему его влекло, онъ самъ не понималъ хорошенько, такъ какъ не всегда могъ

отдать себѣ отчетъ въ сущности этого «условленнаго»; его пугало и раздражало все новое, необычное, какъ угрожающее тому «условленному», которому онъ поклонялся, но объ этомъ новомъ онъ имѣлъ понятіе гораздо болѣе смутное, чѣмъ о старомъ. Цѣлый рядъ смѣнъ направленій пережилъ Зотовъ и остался такимъ же наивнымъ поклонникомъ доморощеннаго и непонятаго французскаго классицизма, какимъ былъ раньше; любя театръ, онъ не замѣтилъ появленія Островскаго, будучи театральнымъ критикомъ, онъ не замѣтилъ Бѣлинскаго, не говоря уже о болѣе позднихъ критикахъ.

Теперь намъ приходится подвести печальные итоги нашей замѣтки. Сколько мы ни старались, намъ не удалось найти въ дѣятельности Зотова ничего, кромѣ трудолюбія; его художественныя произведенія—ниже посредственности, его эстетическія воззрѣнія—дѣтски наивны и неясны, его общій кругозоръ, насколько онъ отражается въ пьесахъ,—крайне не широкъ, чтобы не сказать больше. Чѣмъ же могъ нравиться такой писатель? Какъ могъ онъ создать себѣ имя, не имѣя, повидимому, для этого никакихъ рѣшительно данныхъ? Намъ кажется, что объясненіе на такого рода вопросы, всегда нужно искать въ самихъ произведеніяхъ. Разъ произведенія читаются, выдерживаютъ нѣсколько изданій, пьесы смотрятся, автора приглашаютъ въ сотрудники, какъ критика,—значитъ въ обществѣ есть нужда въ такомъ авторѣ, есть читатели, которымъ онъ какъ разъ по плечу. Успѣхъ Зотова вполнѣ характеризуетъ русское общество первой половины вѣка. Мы привыкли судить объ этомъ обществѣ по Пушкину, Лермонтову и др.; Фамусовы, Скалозубы, позднѣе Хлестаковы, городничихи и tutti quanti намъ кажутся каррикатурой, — произведенія же Зотова и подобныхъ ему писателей вносятъ поправку въ этотъ взглядъ. Публика, увлекавшаяся такой литературой, была, конечно, ближе къ Скалозубамъ и городничихамъ, чѣмъ къ культурнымъ героямъ Пушкина, Лермонтова и др. Только низкимъ уровнемъ развитія общества можетъ быть объясненъ успѣхъ автора, который самъ говоритъ о себѣ: «Я вовсе не намѣренъ увѣрять, чтобы преждевременно (?) имѣлъ какую-нибудь склонность къ драматургіи, музыкѣ или сценическому искусству. Все въ человѣкѣ развивается *случайно*, по мѣрѣ обстоятельствъ и окружающихъ предметовъ».

Н. К—а.



Александръ Николаевичъ Сѣровъ.

Родился 11-го января 1820 года. † 20-го января 1871 года.

Съ портрета, масляными красками, писаннаго съ натуры, въ 1845 году, С. В. Стасовой, гравировалъ А. И. Творожниковъ.

Оригиналъ принадлежитъ «Правовѣдской Библіотекѣ».

Сѣровъ—былъ ли онъ мейерберистомъ, вагнеріанцемъ или самостоятельнымъ творцомъ?

> Художникъ всегда впечатлителенъ по своей натурѣ (иначе бы и не могъ быть художникомъ). Натура эта, стремясь къ возможно лучшему, по своему идеалу,—даже безъ яснаго сознанія,—непремѣнно пользуется *всѣмъ* хорошимъ, что встрѣчаетъ въ другихъ, и это чужое силою собственнаго таланта обращаетъ въ *свое*.
>
> (*А. Н. Сѣровъ*. Критическія статьи, томъ I, стр. 553).

Много говорилось у насъ о перемѣнчивости музыкальныхъ мнѣній и вкусовъ автора «Рогнѣды»; въ извѣстной части нашего музыкальнаго міра эта перемѣнчивость сдѣлалась даже едва ли не аксіомою. Много говорилось въ другихъ кругахъ музыкальнаго міра и въ публикѣ о вагнеризмѣ Сѣрова, что, въ свою очередь, тоже сдѣлалось почти аксіомою. Сѣровъ и Вагнеръ—одно время въ пониманіи нашей публики были двумя неразлучными именами, и не только когда дѣло шло о теоретическихъ убѣжденіяхъ знаменитаго критика, но и объ его композиторскихъ работахъ.

На дѣлѣ это совсѣмъ не такъ или почти не такъ! Сѣровъ не мѣнялъ такъ часто и такъ радикально своихъ мнѣній, какъ до сихъ поръ утверждаютъ нѣкоторые его противники,—въ своемъ творчествѣ онъ не руководствовался идеями Вагнера и не былъ его дѣйствительнымъ послѣдователемъ. Во всѣхъ основныхъ вопросахъ искусства, во всѣхъ сужденіяхъ о главнѣйшихъ его явленіяхъ Сѣровъ оставался всегда вѣренъ себѣ; я имѣлъ уже случай указать

и доказать это въ другомъ мѣстѣ, на столбцахъ «Новаго Времени». Я бы и не коснулся этого положенія, если бы это не было мнѣ нужно для моего тезиса. Что касается его творчества, то только очень небольшое знакомство нашей публики шестидесятыхъ годовъ съ Вагнеромъ могло находить сходство между нашимъ и нѣмецкимъ композиторомъ. При ближайшемъ знакомствѣ это недоразумѣніе разсѣивается само собою, да, кажется, уже и разсѣялось.

Самъ Сѣровъ—особливо въ эпоху созданія своихъ первыхъ двухъ оперъ—любилъ подчеркивать свое музыкальное сходство съ Вагнеромъ, о чемъ, впрочемъ, не думалъ и не говорилъ больше, когда писалъ свою послѣднюю оперу—«Вражью силу». Но ни Вагнеръ, ни его ближайшій товарищъ и одномышленникъ, Фр. Листъ, никогда не видѣли въ Сѣровѣ безусловнаго адепта своихъ теорій, по крайней мѣрѣ, въ ихъ практическомъ осуществленіи. Вагнеръ, въ бытность свою въ Петербургѣ, въ 1863 году, когда «Юдиѳь» была уже кончена и даже репетировалась въ Маріинскомъ театрѣ, ничего особеннаго *въ этомъ отношеніи* не сказалъ тому, чье имя наше общество непремѣнно хотѣло связать съ его именемъ. Если бы у насъ не было передъ глазами самой «Юдиѳи», говорящей о своемъ настоящемъ стилѣ, то у насъ есть ясное указаніе—хотя бы въ самой автобіографіи Сѣрова—на то, какъ могъ смотрѣть Вагнеръ на первую оперу нашего композитора. «На репетиціи «Юдиѳи»,—говорится въ этой автобіографіи,—«Сѣровъ не приглашалъ Вагнера, такъ какъ пробы эти тогда были еще въ весьма незрѣломъ фазисѣ. Но Вагнеръ съ большимъ вниманіемъ прочиталъ многое изъ партитуры Сѣрова и *хвалилъ его оркестровку*». И только!... Кто зналъ Вагнера лично или хотя бы по разсказамъ очень близко стоявшихъ къ нему людей, тотъ понимаетъ, что это значитъ. Онъ не можетъ сомнѣваться, что иначе, какъ ограничась похвалами оркестровкѣ, Вагнеръ въ 1863 году не могъ отнестись къ оперѣ, гдѣ, правда, встрѣчаются черты, напоминающія вагнеровскаго «Тангейзера» (сороковыхъ годовъ), но которыя не имѣютъ ничего общаго съ идеями Вагнера шестидесятыхъ годовъ, только что написавшаго «Тристана» и углубленнаго въ созданіе «Нибелунговъ». Этотъ новый Вагнеръ имѣетъ такъ мало общаго съ прежнимъ Вагнеромъ, а послѣдняго практически только и зналъ Сѣровъ! Вотъ почему нѣмецкій авторъ ограничился только похвалами оркестровки, почти и не касаясь самой музыки «Юдиѳи». Съ подробностями же его разговора въ этомъ смыслѣ Сѣровъ не преминулъ бы насъ познакомить, если бы такой разговоръ велся между ними. Замѣчу, впрочемъ, что я не придаю никакого значенія сдержанности Вагнера относительно «Юдиѳи», какъ не при-

далъ бы особаго значенія и большимъ ей похваламъ съ его стороны. Художники, не обязанные взвѣшивать критически свои приговоры, руководствуются всегда только непосредственнымъ своимъ чувствомъ, а извѣстно, куда заводитъ подобная субъективность! Но отрицать въ крупномъ художникѣ право разумѣнія своего стиля у другихъ, если таковой встрѣчается, конечно, нельзя. Вагнеръ не говорилъ о своемъ стилѣ въ «Юдиѳи»: этого стиля и нѣтъ тамъ!

Листъ, въ свою очередь, тоже не видѣлъ ни въ «Юдиѳи», ни въ «Рогнѣдѣ» признаковъ вагнеровскаго стиля или направленія. Объ этомъ онъ говорилъ мнѣ самъ лично не разъ въ семидесятыхъ годахъ, когда у насъ завязывалась бесѣда о русскихъ музыкальныхъ дѣлахъ. Листъ былъ въ пріятельскихъ отношеніяхъ съ Сѣровымъ, едва ли не болѣе близкихъ, чѣмъ съ кѣмъ бы то ни было изъ русскихъ музыкантовъ; Сѣровъ неоднократно и по долгу гостилъ у него въ Веймарѣ, даже тогда, когда еще не писалъ своихъ оперъ. Съ этими операми Листъ познакомился потомъ по клавираусцугамъ, которые игралъ самъ и которые ему проигрывали другіе; онъ вообще точно зналъ работы Сѣрова, а не по отрывкамъ только,—стало быть, сужденіе его тутъ было вѣрно.

И такъ, если Вагнеръ и Листъ, иниціаторы новаго движенія, не считали Сѣрова въ числѣ горячихъ адептовъ (разумѣю—*практическихъ*) новаго ученія, то и намъ нѣтъ причинъ думать иначе или, по крайней мѣрѣ, особенно отдаляться отъ этого мнѣнія; обратясь же къ изученію самихъ партитуръ Сѣрова, окончательно поймемъ убѣжденіе Вагнера и Листа. Дѣйствительно, Сѣровъ былъ только теоретическимъ послѣдователемъ Вагнера; весь же складъ его музыкальной натуры,—стало быть, и соотвѣтственное ей музыкальное выраженіе,—подходилъ гораздо ближе къ Мейерберу, чѣмъ, быть можетъ, онъ думалъ самъ. Такое мнѣніе, если было бы высказано при его жизни, вѣроятно, огорчило бы его, такъ какъ Сѣровъ очень часто,—подъ вліяніемъ нѣмецкой критики или когда ему надоѣдалъ однообразный репертуаръ театровъ, — принимался ожесточенно нападать на Мейербера. Въ сущности же, нападки эти,—повторяю,—были только недоразумѣніемъ. И сказать теперь, что Сѣровъ имѣлъ большую склонность къ Мейерберу не заключаетъ въ себѣ никакого порицанія не только въ моихъ глазахъ, но и въ глазахъ очень многихъ музыкантовъ. Теперь и мы цѣнимъ Мейербера, несмотря на разные его недостатки, не съ тѣмъ предубѣжденіемъ, которое нѣкогда вселила въ насъ привычка жить чужими мнѣніями—мнѣніями нѣмецкой критики.

Тѣ нападки, которыми Сѣровъ порою осыпалъ Мейербера (за «Сѣверную звѣзду», «Динору»), имѣли предметомъ собственно изнанку мейерберовскаго творчества, его стремленіе угодить «парижскому Ваалу», т. е. публикѣ, въ чемъ Сѣровъ основательно видѣлъ «униженіе искусства разсчетамъ, близкимъ къ постыдному шарлатанству». «Эта постоянная, упорная, чисто еврейская разсчетливость на вкусы толпы, на моду, на всѣ внѣшнія условія успѣха, тщательно и заблаговременно подготовляемаго» особенно и раздражала Сѣрова, когда ему приходилось наталкиваться на явленія подобнаго свойства въ мейерберовскихъ операхъ. Но когда дѣло касалось въ работахъ Мейербера того, что не имѣло связи съ минутнымъ успѣхомъ, съ сценическими требованіями прежняго Парижа, отжившими уже и въ пятидесятые года, сужденія Сѣрова становились другими. Онъ имѣлъ право сказать въ одной изъ своихъ статей позднѣйшаго времени, что съ тѣхъ поръ, какъ изучаетъ музыку и пишетъ объ ней, «всегда видѣлъ въ Мейерберѣ громадный талантъ, опередившій многихъ и многихъ силою своего воображенія, колоритомъ оркестровки, владѣніемъ сценою и т. д.». «Я всегда сочувствовалъ Берліозу»,—продолжаетъ онъ,—«который въ своихъ письмахъ изъ Германіи, восторгаясь «Гугенотами», выразился однажды: Meyerbeer c'est... *Meyerbeer*. Vous le connaissez! Оригинальности *нѣкоторыхъ мощныхъ* пріемовъ въ «Робертѣ» и «Гугенотахъ» отрицать невозможно. А передъ такою оригинальностью невольно—шапку далой! Тутъ — завоеванія для искусства». Позднѣе, возвращаясь въ другой статьѣ (въ томъ же 1867 году) опять къ Мейерберу, онъ пишетъ: «Вслѣдъ за Шуманомъ многіе музыкальные критики, съ претензіею на серьезность взгляда, любятъ порицать Мейербера за его фривольность, театральность à tout prix, антимузыкальность его намѣреній, ограниченность, негибкость всей его натуры въ сравненіи съ специфическими музыкантами и т. д. Во всемъ этомъ есть своя доля правды. Но такая критика явно забываетъ объ одномъ довольно важномъ пунктѣ. Если музыку Мейербера судить съ *абсолютно-музыкальной* стороны, какъ симфонію, напримѣръ, Шумана, она можетъ не выдержать *этой* критики. Но Мейерберъ писалъ свои оперы для театра, для впечатлѣнія *со сцены*. Судите же его произведенія *подъ этимъ угломъ*, и если вы найдете, что со сцены самая перепрославленная опера, положимъ—«Донъ Жуанъ», *перевышиваетъ* впечатлѣніе отъ «Гугенотовъ», то васъ можно будетъ заподозрить въ аффектаціи, въ неискренности». Указавъ много лишняго въ первыхъ двухъ актахъ «Гугенотовъ» (наряду «съ прелестными по колориту подробностями»), Сѣровъ говоритъ: «Начиная же со сценъ

на *студентскомъ лугу*, почти сплошь до конца оперы, это—и зрѣлище, и драма, и сценически музыкальный интересъ перваго разряда!»... «Со стороны *историческаго стиля* въ операхъ талантъ его и его значеніе въ искусствѣ громадно велики. Смѣлость канвы въ IV-мъ актѣ, гдѣ послѣ поразительно-грандіозной сцены фанатическаго заговора и благословенія оружія монахами вдругъ интересъ переносится на внутреннюю драму двухъ лицъ и рождаетъ сильнѣйшій въ свѣтѣ любовный дуэтъ, — эта смѣлость не имѣетъ себѣ ничего равнаго во всей оперной литературѣ».

Замѣтьте эти строки, столь поучительныя въ устахъ такого горячаго адепта вагнеризма, какимъ долженъ былъ бы быть Сѣровъ. Но дѣло въ томъ, что въ 1867 году, когда были писаны приведенныя строки, Сѣровъ нѣсколько остылъ отъ того жара, съ которымъ относился къ Вагнеру, въ бытность послѣдняго въ Петербургѣ и въ непосредственно слѣдовавшее затѣмъ время. Сверхъ того, онъ не слыхалъ еще произведеній третьяго и самаго важнаго періода Вагнера—«Тристана», «Мейстерзингеровъ» и «Золота Рейна»: все это онъ слышалъ цѣликомъ только лѣтомъ 1870 года въ Мюнхенѣ; раньше же онъ былъ знакомъ съ кое-какими отрывками изъ нихъ, не дававшими понятія о цѣломъ. Главное же, — повторяю это и очень настаиваю на своемъ мнѣніи,—весь складъ музыкальныхъ понятій, все его музыкальное воспитаніе было насквозь проникнуто Мейербером и всѣмъ тѣмъ, что относилось къ этому автору. Да развѣ Вагнеръ въ своемъ «Тангейзерѣ» и «Лоэнгринѣ», стоявшими столь высоко въ глазахъ Сѣрова, многимъ отличается отъ Мейербера по своему стилю (исключивши мейерберовскихъ «принцессъ» и грубыя плоскости нѣкоторыхъ ситуацій)? Косвенное вліяніе Мейербера въ большей или меньшей степени можно прослѣдить очень ясно на всѣхъ оперныхъ композиторахъ 30-хъ, 40-хъ и 50-хъ годовъ нашего столѣтія, не исключая и Глинки. Тѣмъ болѣе, оно должно было отразиться на тѣхъ музыкантахъ, юность которыхъ, какъ у Сѣрова, какъ разъ совпала съ періодомъ наибольшей славы Мейербера. Какой-нибудь Шуманъ или Мендельсонъ, ровесники Мейербера по лѣтамъ, могли относиться критически къ его художественной дѣятельности, но не послѣдующее поколѣніе, всецѣло,—даже и помимо своей воли,—проникшееся музыкальными идеями и стилемъ автора «Роберта» и «Гугенотовъ». Въ перепискѣ Сѣрова съ г. Вл. Стасовымъ, напечатанной нѣсколько лѣтъ назадъ въ «Русской Старинѣ» и относящейся именно къ сороковымъ годамъ, на каждомъ шагу попадается непритворное, органическое, если можно такъ выразиться, преклоненіе передъ Мейерберомъ.

совершенно такое же, какое онъ высказывалъ и впослѣдствіи, когда ему на плечахъ было уже 50 лѣтъ. Разницы никакой нѣтъ!

Умный и образованный Сѣровъ не могъ не видѣть недостатковъ Мейербера, особливо со стороны текста, со стороны «поэмы», какъ иронически подчеркиваетъ онъ претензію французскихъ либреттистовъ, пишущихъ всевозможную сценическую чепуху и наивно обозначающихъ ее неподходящимъ словомъ — «поэмы»; да не много тутъ и ума требуется, чтобъ увидѣть нелѣпость скрибовскихъ оперныхъ работъ! Впечатлительный, какъ истинный художникъ, Сѣровъ опять таки не могъ не сознавать силы и талантливости музыки Мейербера. Противорѣчій въ его оцѣнкѣ не было.

Надо помнить также, что индивидуальныя качества таланта Сѣрова влекли его къ Мейерберу. Ему совершенно по сердцу приходился, кромѣ картинныхъ историческихъ замысловъ Мейербера, также и широкій сценическій его рисунокъ. О необходимости широкаго письма для сцены Сѣровъ говорилъ уже очень давно, напримѣръ, еще въ статьѣ о «Русалкѣ», написанной въ 1857 году, послѣ появленія этой оперы. Тогда еще онъ указывалъ, что дробность, мелкость обработки, пригодная для комнаты, теряется на большомъ разстояніи [1]), и настаивалъ на томъ, что простота письма прямо свойственна театральной музыкѣ и составляетъ первое условіе ея красоты. Къ этому же положенію онъ возвращался впослѣдствіи, между прочимъ, въ лекціи, читанной имъ въ мартѣ 1866 года въ «Обществѣ поощренія частному труду». «Въ искусствѣ»,—говорилъ онъ тогда,—«есть своя сценическая музыкальная декоративность, т. е. все, что должно походить на декоративную живопись, должно быть писано широкою кистью, а не миніатюрою. Опера не требуетъ отдѣлки отдѣльныхъ своихъ частей».

Если прибавить къ этимъ словамъ и всему вышеприведенному еще его положеніе, высказанное въ этой же лекціи, что композиторамъ «необходимо искать и желать общенія съ публикою въ отношеніи полноты задачъ и истины въ искусствѣ», то мы имѣемъ вкратцѣ почти весь кодексъ Сѣрова не только критическій, но именно тотъ, какимъ онъ руководствовался,—хотя бы и безсознательно,—въ своемъ творчествѣ. Но есть еще и дополненіе къ этому кодексу, дополненіе, выраженное въ его предисловіи къ «Рогнѣдѣ» [2]), которое

[1]) Я, не читавши ранѣе всѣхъ статей Сѣрова, изданныхъ только теперь, много разъ высказывалъ эту же мысль и очень радъ, что сошелся тутъ во взглядѣ съ знаменитымъ авторомъ «Юдиои».

[2]) Предисловіе къ «Юдиои» не перепечатано въ собраніи «Критическихъ статей» Сѣрова, и мнѣ неизвѣстно.

совершенно ясно подтверждаетъ мое замѣчаніе относительно положенія, занятаго Сѣровымъ въ оперномъ дѣлѣ. Вотъ что онъ тамъ говоритъ: «Отношеніе между текстомъ и музыкою оперы, серьезно задуманной, какъ музыкальная драма, составляетъ существенный, кровный вопросъ современнаго искусства». Высказавши этотъ основной принципъ, свою исходную точку, Сѣровъ продолжаетъ: «Скажемъ вообще,—публика еще не пріучилась требовать отъ оперы чего-нибудь складнаго по части ея *смысла*. На канву оперы, т. е. на либретто, и до сихъ поръ смотрятъ, какъ на нѣчто *не важное* въ цѣломъ составѣ оперы. Это все равно, что, говоря объ организмѣ человѣческаго тѣла, смотрѣть съ пренебреженіемъ на складъ его скелета. Такому коренному заблужденію много способствуетъ безсмысленность всего склада и постоянное разнорѣчіе между музыкою и текстомъ въ знаменитыхъ операхъ итальянскихъ [1]), ретиво даваемыхъ и въ переводномъ видѣ на всѣхъ европейскихъ сценахъ. *Русская* опера должна стоять совсѣмъ на другой почвѣ. *Смыслу* она должна отвести *первое, почетное мѣсто* [2])».

Не очевидно ли, что именно прежде всего занимаетъ Сѣрова? Логичность, смыслъ: тутъ онъ является адептомъ Вагнера, по сколько тотъ самъ проповѣдуетъ необходимость смысла и логики въ развитіи драматической канвы. Онъ даже расходится съ соображеніями Вагнера, игравшими у послѣдняго столь важную роль въ его творчествѣ, не касается вопроса—какимъ должно быть содержаніе драмы, чтобъ оно могло годиться для иллюстраціи звуками, быть драмою для музыки. Вагнеръ, какъ извѣстно, настаиваетъ на томъ, что сюжетами для музыкальной драмы могутъ быть только фантастическіе или легендарные: историческихъ же онъ не признаетъ; «Ріенци» у него исключеніе, онъ сочиненъ тогда, когда у Вагнера еще не было никакихъ теорій. Сѣровъ даже и тутъ расходится съ Вагнеромъ: онъ любитъ именно историческія картины для воспроизведенія ихъ въ музыкѣ. Для него въ мейерберовскихъ операхъ всего яснѣе выступила только ложность отношенія поэзіи (драматическаго смысла въ цѣломъ) къ музыкѣ и прежде всего заботится быть свободнымъ отъ возможности подобнаго упрека по своему адресу. О реформѣ же самой музыки, ея стиля—Сѣровъ думалъ гораздо меньше, и потому-то мейерберовская манера и должна была сказаться въ его операхъ, хотя, конечно, безъ той условности музыкальныхъ формъ, которая была присуща тридцатымъ годамъ и сама по себѣ должна была измѣниться къ шестидесятымъ годамъ

[1]) Слѣдовало бы поставить—европейскихъ.

[2]) Курсивъ—мой.

силою уже одного только общаго хода художественнаго прогресса. И хотя Сѣровъ далѣе въ своемъ предисловіи нѣсколько занимается музыкальною стороною дѣла, высказывая, что его идеалъ есть «*драматическая правда* въ звукахъ», хотя бы для этой правды, «для *характерности* музыки» ему пришлось «жертвовать условною красотою, галантерейнымъ изяществомъ музыкальныхъ формъ», но все же на первый планъ ставитъ такой вопросъ: «Избранный авторомъ сюжетъ музыкальной драмы (весь вымыселъ пьесы, вмѣстѣ съ его эпическою обстановкою) органически ли сложился самъ въ себѣ и удобенъ или неудобенъ для воплощенія его въ звукахъ?» Затѣмъ уже является другой вопросъ: «Въ какой мѣрѣ удачно или неудачно произошло это воплощеніе, т. е. передаетъ ли музыка всѣ задачи, всѣ изгибы музыкально-драматической канвы, или передаетъ только иные, не всѣ, или вовсе находится въ разногласіи съ драмою, сплошь или въ такой-то сценѣ?»

На первый вопросъ для всѣхъ трехъ оперъ Сѣрова, за ничтожными исключеніями, надо отвѣтить положительно: либретто его оперъ гораздо толковѣе и *органичнѣе* (употребимъ это любимое его выраженіе) многихъ даже вагнеровскихъ либретто. Что касается втораго пункта, то онъ предложенъ въ такой неопредѣленной редакціи, которая вовсе даже и не ставитъ прямо вопроса о музыкальномъ стилѣ новѣйшей оперы вообще, а въ этомъ-то и вся загвоздка, весь смыслъ вопроса, сущность всѣхъ долгихъ толковъ и споровъ о вагнеровской реформѣ! Сѣровъ оставилъ здѣсь себѣ безопасный выходъ, потому что, очевидно, не хочетъ стѣснять себя тою или другою опредѣленною манерою письма—вагнеровскою или иною. Развѣ нельзя даже въ формѣ шумановскихъ романсовъ или хотя бы нѣкоторыхъ мейерберовскихъ оперныхъ номеровъ (какъ въ «Пророкѣ») передать правдиво все, что требуется композитору, и о чемъ спрашиваетъ Сѣровъ въ своемъ второмъ вопросѣ? Но ни шумановскими романсами, ни стилемъ «Пророка» не могъ бы удовлетвориться Вагнеръ третьяго періода, а только о сходствѣ Сѣрова съ Вагнеромъ этого періода и долженъ идти разговоръ. Нѣтъ этого сходства,—стало быть, сами собою должны отпадать толки о вагнеризмѣ Сѣрова.

И дѣйствительно, когда посмотришь всѣ три оперы Сѣрова,—совершенно ясно видишь, что ихъ стиль и манера не имѣютъ ничего общаго со стилемъ и манерою настоящаго Вагнера. Скорѣе можно найти сходство съ операми Вебера, но все же главное вліяніе въ первыхъ двухъ его операхъ чувствуется мейерберовское; «Вражья сила» по стилю стоитъ особнякомъ. То обстоятельство, что въ «Рогнѣдѣ», написанной въ самый разгаръ критико-теоретиче-

скаго увлеченія Сѣрова идеями нѣмецкаго реформатора, встрѣчается нѣсколько страницъ, напоминающихъ вагнеровскія страницы (хоръ странниковъ и охота), ровно ничего не доказываетъ. Это совпаденіе чисто поверхностное, сценическій эффектъ, которымъ оба композитора воспользовались, но оно ничтожно и не даетъ права говорить о сходствѣ стиля этихъ композиторовъ. Говорить объ этомъ — значитъ смѣшивать совершенно разнородныя понятія, соизмѣрять величины несоизмѣримыя. «Рогнѣда», помимо чертъ, непосредственно принадлежащихъ самому Сѣрову, опять таки имѣетъ всего больше сходства съ мейерберовскою манерою. Припомнимъ любой актъ ея, чтобъ убѣдиться въ справедливости этого замѣчанія.

Во всѣхъ безъ исключенія актахъ «Рогнѣды» мы видимъ стремленіе къ той исторической картинности, которая такъ характеризуетъ Мейербера. Здѣсь есть изображеніе языческаго міра въ его первобытной дикости и въ болѣе цивилизованномъ состояніи при дворѣ князя, здѣсь, сверхъ того, обиліе народныхъ сценъ, что составляетъ именно характерную черту для Мейербера, но отнюдь не Вагнера, у котораго народъ всегда и вездѣ занимаетъ даже не второе, а прямо третьестепенное мѣсто. Припомните не только драмы легендарнаго характера въ родѣ «Нибелунговъ» или «Моряка-скитальца», но тѣ пьесы Вагнера, гдѣ народъ, казалось бы, могъ имѣть мѣсто болѣе подходящее требованіямъ даже и вагнеровской драмы съ музыкою,—напримѣръ, «Ріензи», «Тангейзера», «Лоэнгрина»,—и сравните съ ними оперы Сѣрова: «Юдиѳь» невозможно представить себѣ безъ народа, исторія Рогнѣды также потеряетъ половину интереса безъ его участія, во «Вражьей силѣ» народъ является необходимымъ ингредіентомъ, хотя его участіе и повернуто тутъ иначе, чѣмъ въ обычныхъ оперныхъ либретто.

Собственно говоря, и съ чисто музыкальной стороны нельзя найти ничего схожаго въ стилѣ Вагнера и Сѣрова—ни въ «Юдиѳи», ни въ «Рогнѣдѣ». Контрапунктическая манера Вагнера не имѣетъ никакой общей точки соприкосновенія съ гомофонною манерою Сѣрова, какъ не встрѣчается у послѣдняго тщательной разработки одной какой-нибудь музыкальной темы, что составляетъ истинную сущность вагнеровской системы. А такъ какъ Вагнеръ вообще откинулъ прежнія оперныя формы, которыя у Сѣрова только приведены къ большей логичности и естественности, то и въ этомъ отношеніи не можетъ быть разговора о сходствѣ двухъ композиторовъ. «Юдиѳь» носитъ всѣ признаки мейерберовскаго—если хотите, глинкинскаго — стиля плюсъ извѣстная ораторіальная манера. «Рогнѣда» можетъ считаться въ извѣстномъ

смыслѣ похожей на «Тангейзера», но только потому, что послѣднее произведеніе очень не далеко ушло отъ мейерберовскихъ произведеній, не въ смыслѣ, конечно, притаскиванія эффектовъ за волосы, какъ дѣлалъ порою авторъ «Гугенотовъ», но въ смыслѣ той же музыкальной условности сценъ и положеній, за которую такъ упрекалъ Вагнеръ Мейербера. Во всякомъ случаѣ, болѣе тѣсное сходство «Рогнѣда» имѣетъ съ любою большою историческою оперою Мейербера, чѣмъ съ «Тангейзеромъ»: всякій музыкантъ понимаетъ это совершенно ясно!

Еще далѣе отъ вагнеровской манеры и стиля стоитъ «Вражья сила». Когда Сѣровъ писалъ свою послѣднюю оперу, онъ былъ народникомъ или находился подъ сильнымъ вліяніемъ окружавшихъ его и близкихъ ему лицъ, бывшихъ народниками. Идеалы поэзіи Некрасова въ это время были для него ближе всего, ближе даже идеаловъ чисто музыкальнаго свойства. Сѣровъ хотѣлъ создать драму спеціально для народа, такую, которую,—по словамъ г-жи В. Сѣровой,—самъ народъ могъ бы исполнять при случаѣ, оперу совсѣмъ демократическую. Въ этомъ отношеніи здѣсь опять нѣтъ ничего общаго съ идеями Вагнера, у котораго опера всегда аристократическое произведеніе; она назначается для націи (такъ надо понимать у Вагнера слово das Volk), но не для народа. Его оперы писаны для интеллигентныхъ слоевъ; г-жа же Сѣрова мечтаетъ теперь объ исполненіи крестьянами не отрывковъ «Вражьей силы», но прямо всей оперы, и въ извѣстномъ смыслѣ она права. Русскіе мужики во всякомъ случаѣ могутъ понять «Вражью силу»,—ея стиль имъ по плечу. Но никто въ Германіи, кромѣ очень опытныхъ артистовъ, не въ состояніи взяться за «Нибелунговъ», за «Тристана», за «Мейстерзингеровъ», да и понять ихъ, освоиться съ ними можетъ не сразу. Нужны и въ Германіи спеціальныя «вагнеровскія» общества для того, чтобы только освоить публику съ этимъ стилемъ, и ни одно изъ хоровыхъ нѣмецкихъ обществъ не рѣшилось бы взяться за вагнеровскія оперы послѣ «Лоэнгрина». О какомъ же сходствѣ Сѣрова съ Вагнеромъ можно говорить, если мы хотимъ факты, а не фразы, не имѣющія реальнаго смысла?

Скорѣе надо было бы поставить другой вопросъ — осуществилъ ли на практикѣ Сѣровъ идеалы (не вагнеровскіе), которые онъ проповѣдывалъ цѣлую жизнь? Этотъ вопросъ не былъ еще поставленъ въ нашей музыкальной печати, и въ настоящей статьѣ я едва ли не касаюсь его впервые. По моему убѣжденію, на него слѣдуетъ отвѣчать утвердительно.

«Что требуется въ оперной музыкѣ»,—говоритъ Сѣровъ,—«чтобъ она

была любима массами самой разнородной публики? Ясная, всѣмъ доступная мелодичность. Что надо, чтобъ опера имѣла прочный успѣхъ? Мастерство музыкальнаго дѣла, умѣющее придать музыкѣ театральный, опять таки ясный, сценическій поворотъ и—счастливый выборъ занимательнаго или эффектнаго сюжета. Кто изъ композиторовъ владѣетъ этими условіями вполнѣ, тотъ со стороны успѣха обезпеченъ на долгое время». «Въ составныхъ элементахъ оперы», — говоритъ онъ въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ», въ 1856 году, въ статьѣ о «Русалкѣ», — «необходимо видѣть тройственность: 1) элементъ поэтической канвы (содержаніе, смыслъ оперы, какъ пьесы), 2) элементъ музыкальный (выраженіе смысла музыкою), 3) элементъ сценическій, театральный (осуществленіе смысла текста и музыки видимымъ пластическимъ образомъ на театральной сценѣ). Каждый изъ этихъ трехъ элементовъ (текста, музыки и постановки) можетъ болѣе или менѣе преобладать въ данной оперѣ или въ нѣкоторыхъ ея частяхъ, но при совершенномъ отсутствіи одного изъ этихъ трехъ элементовъ исчезаетъ понятіе оперы. Изъ такого дѣленія ясно, что, напримѣръ, явная несообразность музыки съ текстомъ (какъ въ иныхъ итальянскихъ операхъ «бравурной» школы) разрушаетъ идеалъ оперы, но столько же, если не больше, разрушаетъ его противорѣчіе между тѣмъ, что требуется задачею пьесы и сообразной ей музыкою, и тѣмъ, что мы видимъ на сценѣ (въ постановкѣ и въ игрѣ актеровъ). Ясно также, что если для канвы оперной, для созданія *содержанія* поэтически-интереснаго требуется дѣятельность поэта, который бы ясно сознавалъ условія музыкальной драмы и сценическаго дѣла, то для музыки оперы требуется поэтъ въ звукахъ, который бы ясно сознавалъ условія драмы и сцены; наконецъ, и для внѣшняго воплощенія оперы на сценѣ необходимо, кромѣ автора текста и композитора, еще третья—поэтически-просвѣтленная дѣятельность, которая бы создала художественно постановку (во всемъ ея обширномъ смыслѣ), игру актеровъ (въ главныхъ чертахъ, т. е. группированье, время выхода и другія, иногда чрезвычайно тонкія подробности режиссерской части), такъ, чтобъ актеры, а также декораторы, машинисты, костюмеры и пр., состояли отъ этой «третьей» создающей власти въ такой же зависимости, какъ музыканты оркестра и пѣвцы (въ смыслѣ музыкальныхъ исполнителей) находятся въ зависимости отъ партитуры и отъ капельмейстера»... «Для оперы»,—продолжаетъ онъ, — «все дѣло въ томъ, чтобы въ сюжетѣ была сердечность, искренность чувства, чтобы драматическія положенія трогали разныя струны души нашей, пьеса касалась поперемѣнно разныхъ интерваловъ безкопеч-

ной гаммы между глубочайшею скорбью и высшими восторгами радости и упоенія»...

Вотъ еще одна выписка очень существенная для Сѣрова, потому что она не только сильно отзывается вагнеризмомъ (я беру ее изъ статьи—«Опера и ея новѣйшее направленіе въ Германіи»), но прямо составляетъ изложеніе вагнеровскаго Credo. «Представьте себѣ»,—говоритъ Сѣровъ—«драму, богатую паосомъ внутренняго содержанія, богатую поэтическими положеніями, но очень простую въ основѣ, далекую отъ всѣхъ запутанностей и мелкихъ дрязгъ, такъ называемыхъ, «интригъ», возведенную въ ту высшую сферу, гдѣ движеніе—грація, слово—стихъ, чувство—пѣсня,—гдѣ характеры дѣйствующихъ обрисованы сценическимъ дѣйствіемъ и поющимъ словамъ,—гдѣ душевные мотивы дѣйствующихъ, мотивы ихъ страстей и ощущеній, воплотясь въ индивидуально-очерченныхъ, самостоятельныхъ мелодіяхъ, не переставая сталкиваться, взаимно пересѣкать себя въ дѣйствіи, вступать въ борьбу между собою, становятся главными пружинами цѣлаго музыкальнаго; разрабатываются, развиваются, сплетаются и расплетаются, какъ главныя темы въ симфоніи; хоры участвуютъ въ сценическомъ дѣйствіи, когда оно вызываетъ участіе народныхъ массъ или отдѣльныхъ группъ; цементомъ всего зданія, связующимъ неисчерпаемо-богатымъ элементомъ, собирательнымъ дѣйствующимъ лицомъ, замѣняющимъ хоръ древне-греческой трагедіи, является оркестръ. Въ немъ, при его безконечной гибкости, при его все еще не довольно извѣданныхъ силахъ къ выразительности и живописанію, съ удержаніемъ таинственной неопредѣлительности музыкальнаго языка,—въ немъ, какъ въ зеркалѣ драмы, отражаются постоянно и всѣ моменты сценическаго дѣйствія во всѣхъ его изгибахъ, и всѣ тѣлодвиженія дѣйствующихъ, и вся общая настроенность въ данный моментъ, вся атмосфера драмы, ея эпохи и мѣстности, ее окаймляющей; въ оркестрѣ происходитъ та подготовка главныхъ моментовъ драмы, когда они еще не дошли до степени опредѣленнаго дѣйствія—факта; когда еще блуждаютъ въ тайнахъ психическаго міра, какъ сердечныя предчувствія, и не позволяютъ еще голосу человѣческому высказаться въ мелодіи, не допускаютъ музыку вступить въ полныя права свои. Тамъ же, гдѣ мелодія единичная или общая многимъ—отъ общности главнаго настроенія—высказалась, тамъ оркестръ дорисовываетъ ее, украшаетъ великолѣпіемъ своихъ красокъ, усиливаетъ до крайнихъ предѣловъ».

Не довольно ли, однако, выписокъ? У насъ теперь есть достаточно матеріала, чтобъ имѣть вполнѣ опредѣленное понятіе о теоретическихъ воззрѣ-

ніяхъ Сѣрова на оперу. Мы можемъ видѣть и какъ они осуществлены имъ на практикѣ. Прежде всего, надо сказать, что Сѣровъ всегда, даже еще не имѣя никакого понятія о Вагнерѣ, стоялъ за необходимость логики и смысла въ оперѣ. Это и понятно, потому что объ этомъ говорилъ еще Глюкъ въ прошломъ столѣтіи, и ничего новаго въ этомъ отношеніи не высказалъ впослѣдствіи и самъ Вагнеръ. Требованія смысла и логики мы находимъ во всѣхъ статьяхъ Сѣрова, исключая развѣ его безконечной статьи о «Донъ Жуанѣ», написанной въ ранній періодъ его критической дѣятельности, когда онъ не могъ и не умѣлъ еще отрѣшиться отъ господствовавшихъ предвзятыхъ мнѣній и повторялъ то, что говорилось раньше и вокругъ него. Тогда онъ не рѣшался еще коснуться настоящимъ анализомъ этой не въ мѣру прославленной въ свое время оперы. Понятно, что осуществлять практически свои идеи о логикѣ въ сценическо-музыкальномъ произведеніи ему не представляло труда, — писалъ ли онъ самъ для себя либретто или прибѣгалъ къ чужой помощи. Напечатанный недавно въ «Наблюдателѣ» г. Зотовымъ сценарій «Виндзорскихъ кумушекъ», сдѣланный Сѣровымъ въ ранней его молодости, показываетъ, что и тогда, когда у Сѣрова совсѣмъ не было еще истиннаго знакомства съ музыкально-театральнымъ дѣломъ, онъ всетаки глядѣлъ на него съ точки зрѣнія единственно возможной и справедливой и для драмы, и для оперы, — съ точки зрѣнія здраваго смысла. Требованіями здраваго смысла онъ руководствовался и впослѣдствіи, когда писалъ оперы. Конечно, онъ заботился въ нихъ также и о спеціальныхъ разсчетахъ музыки, какъ заботится объ этомъ всякій музыкантъ, — иначе незачѣмъ и писать оперы, можно было бы оставаться при словесной драмѣ! — но музыкальная обрисовка всякаго сценическаго положенія должна быть (въ глазахъ его) строго мотивированной. Въ этомъ отношеніи онъ не позволилъ бы себѣ впасть въ тѣ промахи противъ художественнаго вкуса и здравыхъ художественныхъ идей, которыя допускалъ Мейерберъ, а за нимъ его ближайшіе послѣдователи (а раньше его предшественники), вводя тѣ или другіе музыкальные элементы въ свои оперы исключительно ради эффекта. Его сценаріи сами по себѣ ясны и логичны и могли бы годиться для любой драмы или сценической пьесы, хотя построены, какъ строились всѣ планы, такъ называемой, «большой оперы», развивавшейся во Франціи, начиная съ «Вильгельма Телля» и «Нѣмой», и потомъ при Мейерберѣ. Юдиѳь, Авра, Олофернъ, Вагоа и другія дѣйствующія лица его первой оперы нигдѣ не нарушаютъ впечатлѣнія лицъ изъ настоящей драмы. Вообще «Юдиѳь» и есть именно та

драма, которую разумѣлъ Сѣровъ, драма, богатая паѳосомъ внутренняго содержанія, но простая въ основѣ, чуждая сценическихъ «интригъ», безъ которыхъ не обходятся французскія либретто. Тоже самое надо сказать и о «Рогнѣдѣ». «Интриги» въ ней нѣтъ, но богатство ея содержанія велико само по себѣ и дало поводъ автору совершенно естественно развернуть рядъ разнообразныхъ картинъ языческой Руси и только что начинавшаго зарождаться христіанства; рядомъ съ этимъ шумнымъ внѣшнимъ міромъ—картины личной жизни, и все, какъ въ «Юдиѳи», проникнуто гуманнымъ, человѣчнымъ чувствомъ, чѣмъ кстати и отличаются сюжеты всѣхъ трехъ сѣровскихъ оперъ отъ бездушныхъ и холодныхъ сюжетовъ столькихъ даже очень знаменитыхъ произведеній.

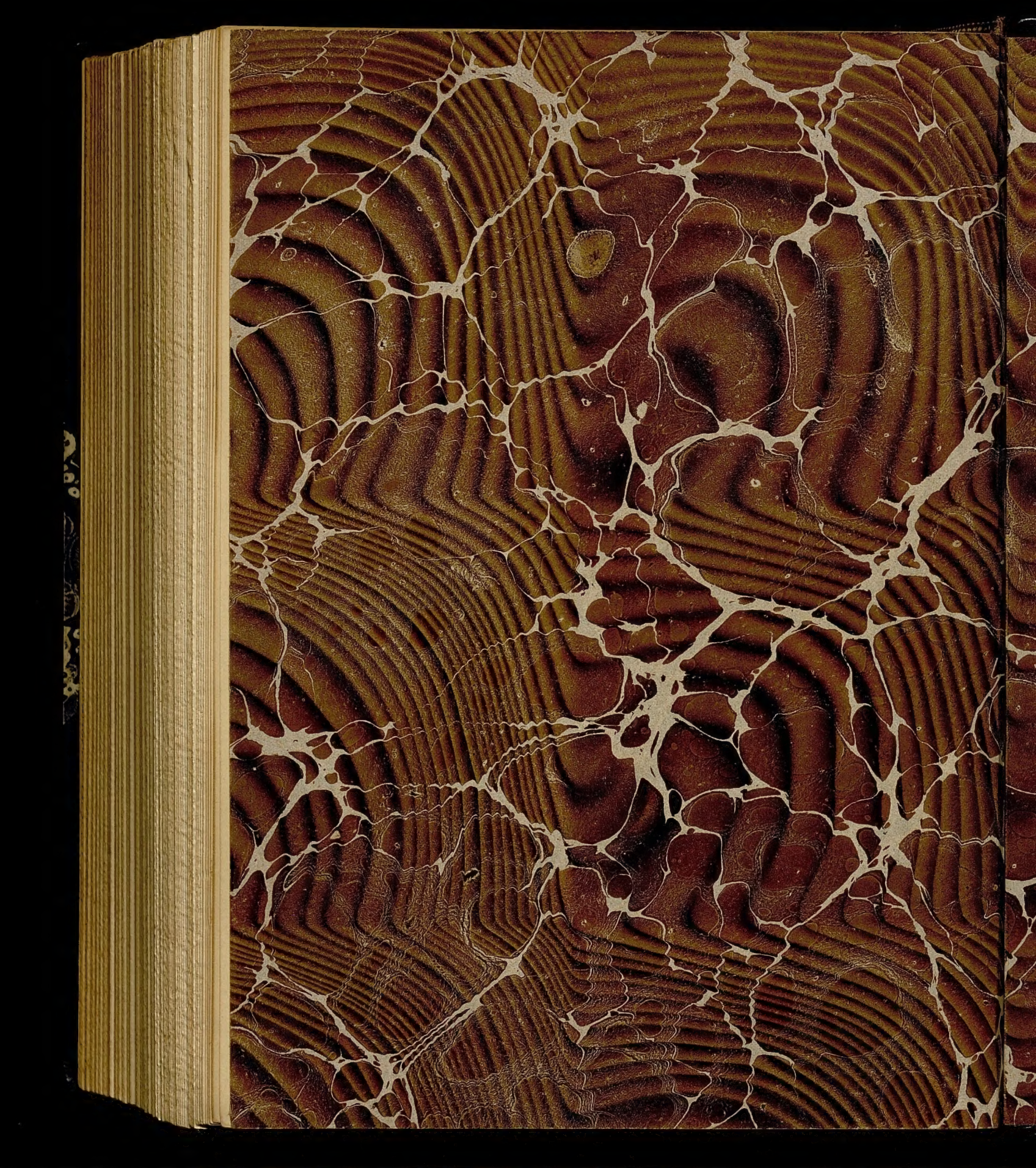
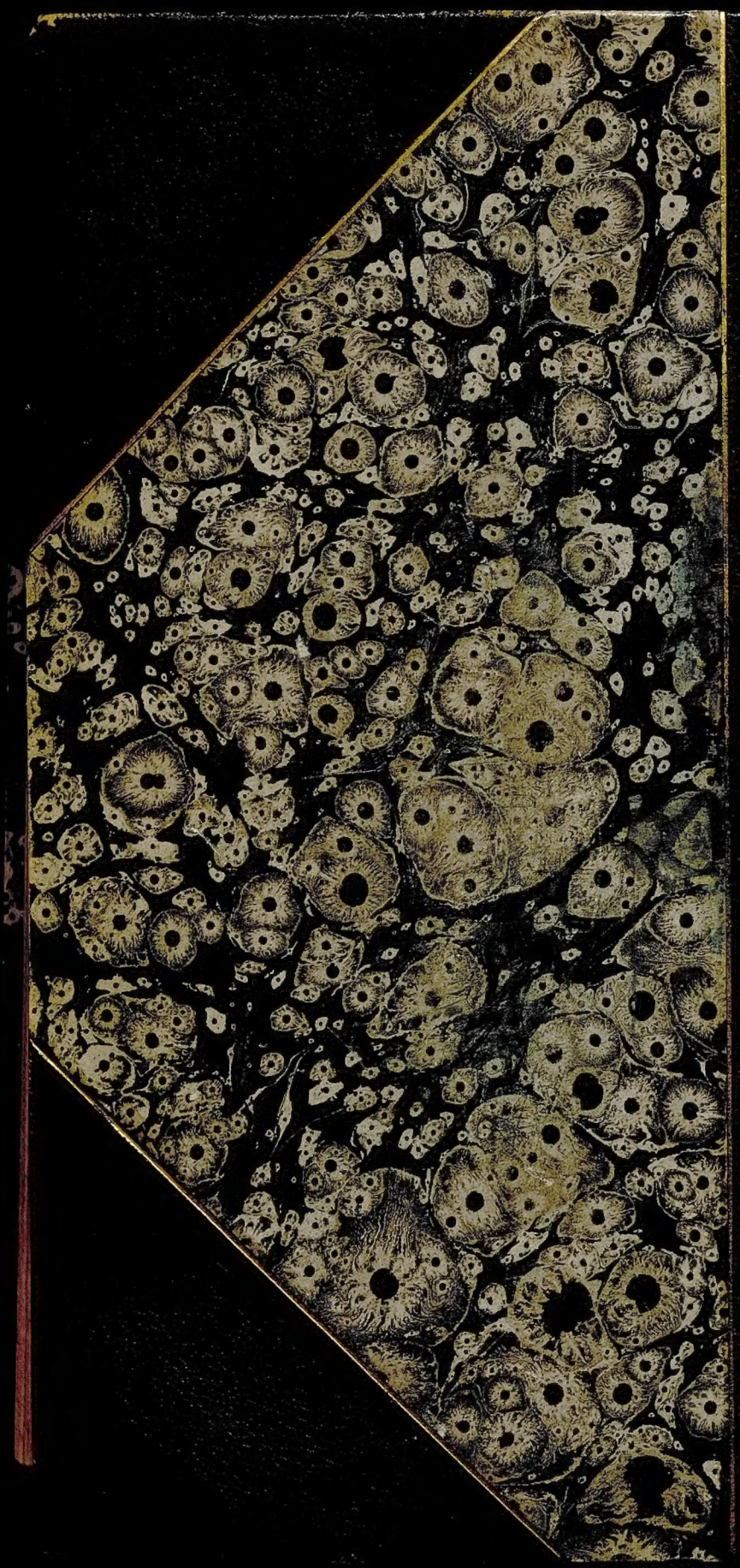
Но, когда дѣло касается музыки, различіе путей Сѣрова отъ Вагнера становится громаднымъ, несмотря на его «теоретическое» сочувствіе послѣднему. Перечтите тѣ строки о роли музыки и оркестра въ музыкальной драмѣ, которыя я привелъ выше, и скажите, гдѣ все это можно найти у Сѣрова? Когда Вагнеръ требуетъ, чтобы душевные мотивы дѣйствующихъ лицъ, мотивы ихъ страстей и ощущеній, сталкиваясь и взаимно пересѣкаясь, сплетаясь и расплетаясь, какъ главныя темы въ симфоніи, стали главными пружинами музыкальнаго цѣлаго, то, начиная съ «Мейстерзингеровъ», эти требованія мы видимъ осуществленными въ дѣйствительно контрапунктической ткани вагнеровскаго оркестра; тутъ передъ нами вѣчно волнующійся оркестръ, со всѣми вагнеровскими пріемами, отнюдь не похожими на то, что до Вагнера мы привыкли видѣть въ самыхъ прославленныхъ музыкально-сценическихъ произведеніяхъ. Нуженъ ли въ операхъ подобный стиль или безъ него легко можно обойтись,—въ данномъ случаѣ не буду говорить. Для насъ имѣетъ значеніе только несомнѣнный фактъ, что ничего подобнаго мы не видимъ ни въ стилѣ «Юдиѳи», и еще менѣе въ стилѣ «Рогнѣды». Музыка этихъ оперъ правдива въ смыслѣ передачи даннаго сценическаго положенія, въ смыслѣ характеристики дѣйствующихъ лицъ, но пріемы ея, ея стиль остаются тѣми пріемами и стилемъ, которые намъ хорошо знакомы по всѣмъ рѣшительно произведеніямъ до послѣдняго періода вагнеровскаго творчества: о сходствѣ съ манерою «Мейстерзингеровъ», «Тристана», «Нибелунговъ», «Парсифаля» здѣсь не можетъ быть и рѣчи. Повторяю, въ этомъ нѣтъ ничего дурнаго, и Сѣровъ имѣлъ полное право говорить тѣмъ музыкальнымъ языкомъ, къ которому пріучило его воспитаніе; но разговоръ о вагнеріанствѣ его надо оставить въ сторонѣ. Понятно, почему ни Вагнеръ, ни Листъ не признавали и не могли признать его своимъ.

Еще менѣе можно толковать о сходствѣ въ этомъ смыслѣ, когда рѣчь идетъ о «Вражьей силѣ». Музыкальный стиль, музыкальная манера этой оперы не имѣетъ даже и отдаленнаго сходства съ прежнею сѣровскою манерою, гдѣ онъ имѣетъ точки общенія съ «Тангейзеромъ» (писаннымъ въ манерѣ въ сущности французской «большой оперы», какъ я уже замѣтилъ выше). Сѣровъ хотѣлъ написать народную оперу, которая могла бы быть не только популярною въ обычномъ смыслѣ этого слова, но прямо способною быть понятою народною массою. Сценическо-музыкальные его идеалы въ это время были, очевидно, другими, чѣмъ раньше, съ нимъ происходилъ какой-то переломъ, о свойствѣ, а также и глубинѣ котораго у насъ нѣтъ точныхъ свѣдѣній. Въ послѣдніе три года своей жизни Сѣровъ сравнительно мало занимался критическою дѣятельностью и, во всякомъ случаѣ, въ немногихъ статьяхъ этого времени, имѣвшихъ общее, принципіальное значеніе («Музыкальные идеалы», «Опера въ Россіи»), не высказалъ тѣхъ новыхъ взглядовъ на оперное творчество, которые у него нарождались; въ этихъ взглядахъ лично для меня нѣтъ сомнѣнія, несмотря на отсутствіе прямыхъ доказательствъ. Такъ какъ и біографическія подробности этого періода жизни Сѣрова пока очень мало извѣстны, то я долженъ тутъ остановиться, указавши только на этотъ переломъ, доказательства котораго я вижу прежде всего въ самомъ стилѣ его послѣдней оперы, стилѣ необыкновенно упрощенномъ. Стиль этотъ вмѣстѣ указываетъ и на глубокое различіе въ музыкальной организаціи и въ самихъ взглядахъ Сѣрова и Вагнера. Когда Вагнеру пришлось взяться за такой сюжетъ, который онъ считаетъ «народнымъ» («Мейстерзингеры»), то онъ ни на іоту не отступаетъ отъ своей индивидуальности; послѣдняя заставляетъ его и тутъ употребить ту же манеру, что и въ «Нибелунгахъ», если только еще не сложнѣе. Такимъ образомъ, у насъ передъ глазами фактъ, что во «Вражьей силѣ», гдѣ Сѣровъ уже совсѣмъ далекъ отъ Мейербера, онъ точно также, если не болѣе, далекъ и отъ Вагнера; сходства ни малѣйшаго, и Сѣровъ тутъ является вполнѣ самостоятельнымъ, оригинальнымъ, болѣе, чѣмъ какой-либо другой композиторъ до него. Онъ вѣренъ своимъ обычнымъ идеямъ о правдѣ и логикѣ въ искусствѣ, но въ музыкальномъ выраженіи своихъ идей онъ тутъ совершенно независимъ отъ кого бы то ни было. Если уже надо было бы непремѣнно отыскивать въ этомъ случаѣ сходства его съ кѣмъ-либо, то всего скорѣе слѣдовало бы назвать Глюка съ его строгой простотою. Наши критики не разъ упрекали музыку «Вражьей силы» за грубость и рѣзкость ея манеры. На это можно отвѣтить

словами самого же Сѣрова («Критическія статьи», т. IV, стр. 2069), сказанными за нѣсколько мѣсяцевъ до его смерти: «Если русскій артистъ хочетъ оставаться оригинальнымъ, ему предстоитъ трудная задача проложить себѣ путь среди колючихъ зарослей, по невоздѣланной землѣ, черезъ дѣвственный лѣсъ, оставшійся нетронутымъ, благодаря безпечности и невѣжеству нашихъ предковъ. И послѣ этого требуютъ, чтобы мы, бѣдные воздѣлыватели почвы, которую предстоитъ еще распахать, при первомъ же дебютѣ выказывали всю грацію, все изящество тѣхъ счастливыхъ авторовъ, которые съ дѣтства спокойно прохаживаются по прекраснымъ, роскошнымъ садамъ, разукрашеннымъ со всевозможнымъ великолѣпіемъ пластическихъ искусствъ и подъ небесами, болѣе привѣтливыми, чѣмъ наше петербургское небо!»...

Эти слова очень знаменательны! Ихъ слѣдуетъ помнить всякому, кто хочетъ серьезно говорить о Сѣровѣ и расчитываетъ, что его приговоры объ этомъ художникѣ должны быть приняты во вниманіе.

Мнѣ случилось уже въ другомъ мѣстѣ отмѣтить неблагопріятныя обстоятельства, съ дѣтства и всю жизнь преслѣдовавшія Сѣрова, и подчеркнуть вліяніе, оставленное ими на всемъ складѣ музыкальнаго его развитія и таланта. Несмотря на все, Сѣровъ остался вѣренъ искусству, пробился впередъ, остался вѣренъ и своимъ понятіямъ, нигдѣ не прибѣгая къ заигрыванью съ публикою, не льстя «Ваалу». Я закончу свои бѣглыя замѣтки тѣми же словами самого Сѣрова, которыя выбралъ эпиграфомъ настоящей статьи: «Художникъ всегда впечатлителенъ по своей натурѣ (иначе бы и не могъ быть художникомъ). Натура эта, стремясь къ возможно лучшему, по своему идеалу,—даже безъ яснаго сознанія,—непремѣнно пользуется *всѣмъ* хорошимъ, что встрѣчаетъ въ другихъ, и это чужое силою собственнаго таланта обращаетъ въ свое. Все дѣло только въ степени поэтической искренности и въ оригинальной силѣ собственнаго таланта».

Сѣровъ всегда именно стремился къ возможно лучшему, пользовался,—какъ и всякій другой, — чужимъ хорошимъ (въ данномъ случаѣ тѣмъ, что выработала прежняя «большая опера») и превращалъ его въ свое. Въ этомъ смыслѣ его можно считать послѣдователемъ Глюка и Мейербера, считать безусловно оригинальнымъ за послѣднюю его оперу и—ни въ какомъ случаѣ не послѣдователемъ Вагнера: имъ онъ никогда не былъ.

М. Ивановъ.